

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM SOCIOLOGIA
DOUTORADO

THIAGO PAULINO
PALCO DE DISPUTAS E DISPUTAS PELO PALCO NO “PAÍS DO FORRÓ”

**Tese apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Sociologia da
Universidade Federal de Sergipe
(PPGS/UFS) como requisito final para
a obtenção do título de doutor em
Sociologia**

Orientador: Prof. Doutor Marcelo Alario Ennes

**Aracaju,
ABRIL, 2017**

Para Heitor e Helena

Sabe quem sou eu
Eu sou o forró
Comigo não tem mizura
Não há jogo de cintura
Que eu não dê um nó
Flávio José

FIGURAS E TABELA

Figura 1 - Visão panorâmica do Forró Caju: camarotes particulares e Palco Luiz Gonzaga

Figura 2 - Visão frontal do Palco Dominginhos: apresentação do forrozeiro Déo Feliz

Figura 3 – Casarão da Clemilda: visão externa

Figura 4 – Casarão da Clemilda: visão interna

Figura 5- “Cobra Verde senhor do forró”, capa da revista francesa Accordeon e Accodéonistes N° 68

Figura 6- Edgar do Acordeon e o gibão de couro.

Fotos 7 Edgar do Acordeon veste o gibão de couro que Luiz Gonzaga teria dado para o ex-presidente Jânio Quadros

Figura 8 – Antônio Carlos Correia e Correia Matos, pai e filho, histórias de vida ligadas ao forró

Figura 9 - Fole ou sanfona de 08 baixos

Figura 10: Capa do CD Toques e Vozes, vol.1, que reuniu gravações autorais de sanfoneiros sergipanos

Figura 11: Sanfoneiro Aurelino (na zabumba) e os dois filhos moradores de São Domingos e parentes do sanfoneiro Cobra Verde estão no CD Toques e Vozes vol. 1

Figura 12: O garoto Paulino do Acordeom, que tinha 11 anos na época em que gravou no CD Toques e Vozes Sergipanos vol .2

Figura 13 – Edgar do Acordeon é homenageado no XIII Fórum do Forró

Figura 14: Rogério é homenageado durante edição do Fórum do Forró de 2015, com exibição de vídeo sobre carreira artística do músico

Figura 15- Na ilustração da programação junina de 1986, como sanfoneiro, o governador João Alves Filho e o tocador de triângulo, o prefeito Jackson Barreto

Figuras 16 a 22 - Folders de programação do Forró Caju e Arraiá do Povo: apropriação de símbolos dos festejos sanfona, bandeirolas e casais de quadrilha.

Figuras 23 e 24 - Material de divulgação da venda do Camarote Forró Caju

Figura 25 - Folder de divulgação do Movimento do Forró - um dos palcos criados por Marcelino

Figura 26 - Marcelino ao microfone no Dia Nacional do Forró

Figura 27 - Robertinho dos 8 Baixos toca em edição do Forró da Comunidade

Figura 28 - Palco do Forró da Comunidade – Chiquinho do Além Mar toca a zabumba

Figura 29 - Dupla dança em frente ao palco. Organizador do evento costuma contratar “carroçadas de areia” para deixar o terreno onde se dança mais regular para desempenho do público

Figura 30: Cartaz da edição do Forró da Comunidade que homenageou Clemilda

Figura 31 – Coelho dos Oito Baixos: um dos homenageados no Forró da Comunidade

Tabela 1 - Descrição do vídeo “[Forró is more inclusive than salsa, and easier to dance.](#)”

AGRADECIMENTOS

À Deus, causa primária e infinito amor; aos santos forrozeiros, que continuam inspirando os corações humanos à celebração da alegria e à expressão da criatividade, elementos fundamentais nessa escola evolutiva chamada vida.

Aos meus pais, Walburga e José, co-orientadores da vida e constantes interlocutores nas angústias e alegrias que a vida acadêmica suscita, e por semearem – no meu íntimo – princípios que cultivo até hoje; à minha companheira de caminhada, Lavínia, pelas inúmeras demonstrações de paciência e amor, tão necessários para que este trabalho fosse possível; à Verônica, irmã (distante na presença física mas próxima ao coração), confidente e amorosa.

Ao meu orientador Marcelo Ennes, por me descortinar o novo mundo da Sociologia através das perspectivas teóricas e metodológicas, sendo por diversas vezes a bússola que ajudou a guiar este trabalho; aos queridos amigos do GEPPIP, grupo de pesquisa a que sou vinculado pelo laço de amizade que nos gera um sentimento de acolhimento muito importante no terreno da academia e pelas contribuições no trabalho: Alexsandra, Allisson, Eduardo, Liliane, Lourenço, Mirtes, Cleber e Caroline.

Aos sanfoneiros, produtores e gestores públicos que pararam um tempo da sua atribulada vida para conceder as preciosas entrevistas e observações espontâneas em momento de conversa (que geraram muitos *insights* posteriores nos momentos em que não conseguimos tirar a roupa de pesquisador); Ao querido Lukinha do Acordeon, talentoso sanfoneiro e economista, pelo intercâmbio de pesquisas, conversas e interlocuções sobre o Forró Caju; às queridas funcionárias do Arquivo Público Municipal que ajudaram na busca de artigos e jornais que subsidiaram este trabalho.

Aos amigos da turma do doutorado, com quem tive mais afinidade: Daniela, Júlio, Mário César, Olintho, Sérgio.

Aos amigos de longas datas, que entenderam minha ausência em diversos momentos; à turma de trabalho do “Nosso Lar” e da Área de Infância e Juventude da Federação Espírita de Sergipe.

A Luiz Hermínio, mestre e amigo, pelas inúmeras conversas terapêuticas.

A todos os professores que fazem parte do Programa de Pós-graduação em Sociologia, importantes para a consistência teórica da Sociologia.

À Fundação de Amparo a Pesquisa Ciência e Tecnologia de Sergipe, FAPITEC/SE, do Governo do Estado, por conceder a bolsa de financiamento para dar tranquilidade econômica durante a caminhada desta pesquisa.

RESUMO: O forró é uma produção cultural que tem vínculos com a tradição e hoje se insere em uma lógica de consumo. Essa dupla relação tradição-consumo cultural demonstra a realidade de um mundo em transição no qual atores sociais disputam espaços em busca da sobrevivência e do reconhecimento. O presente trabalho trata das disputas entre aqueles que produzem o forró tradicional, mais conhecido como forró pé-de-serra. Entendo a tradição como uma construção social aberta a mudanças e que contém sentidos e modos de vida agregadores podendo ser perpetuação por entre gerações. Esta pesquisa mostra uma parte da trajetória do forró sergipano, sua história e construções de sentidos. Sentidos que começam a se confrontar já na definição do que é forró, a partir do lugar do qual se fala e das terminologias utilizadas (pé-de-serra, eletrônico, universitário). Observar os atores do forró pé-de-serra é observar também como eles se relacionam e se posicionam com a alteridade. A pesquisa procurou, por meio de biografias, depoimentos e percepções dos espaços de sociabilidade do forró (arraiais, eventos públicos e privados) compreender como a música expressa uma identificação social de pertencimento e, ao mesmo tempo, conflitos e disputas inerentes a esses processos. Observamos aqui dois tipos de disputas: uma mais concreta e direta, em que o forrozeiro busca fazer a sua música circular no palco de grandes eventos financiados pelo poder público, como o Forró Caju; e outra mais ampla que, por vezes, atravessa até o passar dos anos, ligada às disputas de sentidos, às circunstâncias e aos diferentes posicionamentos entre os atores sociais. No que diz respeito ao âmbito da primeira disputa, subir ao palco para fazer a sua música circular, é algo fundamental na cadeia de produção e consumo do forró. No entanto, até o momento do contato do artista com o público há etapas onde perpassam relações de poder que se materializam em ações, como a definição dos critérios de escolhas de artistas e os comportamentos adotados para conseguir uma vaga nas programações juninas. Entre outros autores, adotamos a perspectiva teórica de Elias, para observar as relações de poder presentes nas configurações sociais. O gestor público, seja ele prefeito, governador ou um diretor de eventos, necessita do forrozeiro para “fazer o show acontecer” e o artista, por sua vez, precisa do palco para expressar sua arte e visão de mundo, mas também para que a sua apresentação seja consumida.

PALAVRAS-CHAVE: forró, tradição, relações de poder, consumo, processos identitários.

ABSTRACT: Forró is a cultural production which is connected to tradition and today is inserted in consumer logic. This dual relation (tradition/cultural consumption) demonstrates the reality of a transitional world in which social actors compete for spaces in search of recognition and survival. This paper is about the disputes among those that produce the traditional forró, commonly known as forró-pé-de-serra. This research shows a part of the trajectory of the forró of Sergipe, its history and constructed meanings. Meanings that already start to be confrontational in the definition of what is forró, from the place it speaks and the terminologies used (pé-de-serra, electronic, college). To observe the actors of forró-pé-de-serra, is also to observe how they relate and position themselves with otherness. The research sought, using biographies, interviews and perceptions of the social spaces of forró (arraiais, public and private events) to understand how the music expresses a social identification, of belonging and, at the same time, conflicts and disputes inherent in these processes. We observed at this point two types of dispute: one more concrete and direct in which the forró artist tries to make his music present on big event stages financed by the state, as the Forró Caju; and a wider one that sometimes crosses even the passing of the years, connected to sensory disputes, to circumstances and to different positions among the social actors. In respect to the scope of the first dispute, to be on stage to make your own music known is fundamental to the production chain and consumption of forró. However until the moment of contact of the artist and the audience, there are steps where power relations pass through, that materialize in actions like the definition of the criteria of choosing artists, the adopted behaviours to attain a space in the June Festivities. Among other authors, we adopt the theoretical perspective of Elias to observe the power in the configurations and relations of interdependence. The public manager, whether he is mayor, governor or an event director, needs the artist to make the “show go on” and the artist, in turn, needs the stage to express his art and world vision, but also to have his performance consumed.

KEYWORDS: forró, tradition, power relations, consume, identity processes.

RÉSUMÉ: Le forró est une production culturelle qui a des liens avec la tradition et aujourd'hui fait partie d'une logique de consommation. Cette double relation tradition-consommation culturelle montre la réalité d'un monde en transition où les acteurs sociaux disputent des espaces à la recherche de la survie et de la reconnaissance. Ce travail traite des disputes entre ceux qui produisent le forró traditionnel, plus connu comme forró pé-de-serra. Je comprends la tradition comme une invention humaine (mais pas moins important pour cela, car il peut également contenir des sens et des modes de vie qui regroupent socialement les individus), elle cherche dans son dynamisme aussi sa perpétuation à travers les générations. Cette recherche montre une partie de la trajectoire du forró de Sergipe, son histoire et la construction de sens. Des sens qui commencent à se confronter déjà dans la définition de ce qui est le forró à partir du lieu dont on parle et des terminologies utilisées (pé-de-serra, électronique, universitaire). Observer les acteurs du forró pé-de-serra est également observer comment ils se rapportent et se positionnent avec l'altérité. La recherche a cherché à travers des biographies, des témoignages et des perceptions des espaces de sociabilité du forró (des "arraiais" (sorte de baraque), des événements publics et privés) comprendre comme la musique exprime une identité sociale, d'appartenance et en même temps, des conflits et des disputes inhérents à ces processus. Ici, nous remarquons deux types de disputes: l'une plus concrète et directe où le forrozeiro (individu qui danse le forró) cherche à faire sa musique circuler sur scène de grands événements financés par le pouvoir public comme le Forró Caju; et une autre plus large qui traverse parfois au fil des ans, liée aux disputes de sens, aux circonstances et aux différents positionnements entre les acteurs sociaux. En ce qui concerne le cadre de la première dispute de monter sur scène pour faire sa musique circuler est quelque chose d'important dans la chaîne de production et de consommation du forró. Cependant, jusqu'au moment du contact de l'artiste avec le public il y a des étapes qui traversent les relations de pouvoir qui se matérialisent dans des actions telles que la définition des critères de choix des artistes, les comportements adoptés pour obtenir une place dans les programmations du mois de juin. Parmi d'autres acteurs, nous avons adopté la perspective théorique d'Elias pour observer de pouvoir comme des configurations relations d'interdépendances. Le gestionnaire public, que ce soit le maire, gouverneur ou un directeur d'événements, a besoin du forrozeiro pour « faire le spectacle se produire » et l'artiste, à son tour, a besoin de la scène pour exprimer son art et vision du monde, mais aussi pour que sa présentation soit consommée.

MOTS-CLÉS: forró, tradition, les relations de pouvoir, la consommation, les processus d'identité.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	P. 11
CAPÍTULO 01 –CENÁRIOS NO “PAÍS DO FORRÓ”	P. 19
1.1 Cenários do Forró Caju	P. 24
1.2 Forrozeiros no mundo em transição	P.27
CAPÍTULO 02- CONSUMO CULTURAL E TRADIÇÃO NO MUNDO CONTEMPORÂNEO	P.35
2.1- Da produção industrial ao consumo cultural flexível	P.39
2.2- Democratização e exercício de direitos frente ao consumo	P.48
2.3- Configurações, tradições e processos identitários	P.55
2.4- Interculturalidade e consumo global	P.59
CAPÍTULO 03 – DISPUTAS DE SENTIDOS E CONFIGURAÇÕES HISTÓRICAS DO FORRÓ	P. 65
3.1. Forró: sentidos em disputa	P.68
3.2 As demarcações de estilos: forró pé de serra; forró eletrônico; forró universitário	P.71
3.3 Forró: em busca de uma definição	P.79
3.4 Configurações sócio-históricas	P.80
3.4.1 Heranças das relações de poder no universo rural	P.83
3.4.2 A reinvenção do baião e o pertencimento nordestino	P.88
CAPÍTULO 04 - ATORES SOCIAIS DO FORRÓ	P.100
4.1 Processo de aprendizagem e circulação do forró	P.101
4.2 Forró visto pelos forrozeiros	P.110
4.3 Do velho ao novo?	P.113

4.4. Forrozeiros perante a ambivalência mercado-tradição	P.118
4.5 - As políticas públicas de cultura – o Estado enquanto ator social	P.123
4.5.1 Fórum do Forró	P.131
 CAPÍTULO 05 – PALCO DE DISPUTAS E DISPUTAS PELO PALCO	 P.134
 5.1 – O palco de disputas na sociedade contemporânea:	
algumas dinâmicas	P.136
5.2 Os palcos de disputas em Sergipe	P.141
5.2.1 Forró Caju e Arraiá do Povo – origens e embates políticos	P.144
5.2.2. Disputas pelo palco: hierarquias, proximidades	
e horários nobres	P.150
 5.3 Normas da disputa – a relação dos forrozeiros com o Estado	P. 155
5.3.2 Normas não-oficiais	P.161
5.4. Terceirização do Forró Caju	P.165
5.5. Interferências nas configurações de poder: casos Chico César (PB)	
e ‘Lei da Zabumba’ (BA)	P.169
5.6. Forrozeiros criadores do palco	P.175
 CONCLUSÕES	 P.190
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	P.194
ANEXO I – ROTEIRO DE ENTREVISTA	P.204
ANEXO II – Letras das músicas	P.205

INTRODUÇÃO

A escolha de um tema de pesquisa é sempre como arrumar um baú cheio de utensílios. Como se nesse baú estivessem guardados memórias, afinidades, mas também angústias e questionamentos. Na subjetividade de qualquer um que pretende investigar a realidade, há também pré-conceitos e ilusões.

Há riscos na escolha do tema “forró” como objeto de estudo no campo da Sociologia. O primeiro é da própria afinidade e paixão pelo tema. Nesse ponto, há uma necessidade de buscar o que na psicologia social é colocado como dosar a “modulação afetiva” na busca de uma maior precisão no olhar e, na Sociologia, de acordo com Bourdieu, a vigilância epistemológica. O fazer científico na busca de dados empíricos dentro dessa temática é um contínuo processo de reconstrução reflexiva do conhecimento prévio.

A musicalidade, inclusive do forró, sempre esteve presente na minha vida. Os acordes da sanfona, as batidas de zabumba provocavam ondas rítmico-sonoras que carregavam histórias, “causos” e imagens de um universo que me contagiava desde a infância. Apesar de pertencer a um contexto social urbano, de uma capital litorânea como Aracaju, e sendo o forró mais ligado ao rural, ao sertão, a entrada desse gênero musical na minha vida se deu no lar: as curiosas capas de uma vasta coleção de LPs, além das rodas de sanfona e de viola promovidas por meu pai. Professor universitário na área de filosofia da educação, ele mantinha o seu vínculo afetivo e de interação social com o universo rural do povoado de seu nascimento: Cachoeira do Taepe (no agreste pernambucano), estimulando-me a participar deste intercâmbio. A música era um elo poderoso dessa ligação. Bandas de pífano, sanfoneiros, emboladores e repentistas eram uma constante presença nos encontros com alunos, amigos e nos aniversários da família. Saber o que é um fole de oito baixos e porque sanfoneiros “pé de serra” devem ser valorizados fazia sempre parte das rodas de conversa e discussões nesse ambiente.

Escolher esse tema de pesquisa foi seguir um fluxo de construção de conhecimento a respeito das discussões daquilo que se convencionou chamar de “cultura popular” e suas transformações. Nos anos dedicados à dissertação de mestrado o foco foram as transformações na literatura de cordel. Em 2009, como jornalista da TV pública Aperipê e integrante de uma equipe de produção de um documentário

média-metragem, foi possível ampliar ainda mais o olhar sobre esse universo. Na função de assistente de direção e roteirista, viajei pelo interior sergipano e à capital São Paulo para encontrar uma nova geração que estava compondo e vivendo (e por vezes, precariamente, sobrevivendo) do forró. O documentário “Herdeiros do Forró” ¹ trouxe um pouco da produção e também da vida de jovens sanfoneiros.

Aproveitar essas vivências e contatos com os artistas foi motivação para elaborar esta pesquisa com foco no forrozeiro como ator social², produtor de uma musicalidade situada entre a tradição, a inovação e o consumo. Nesta investigação temos como objeto central **a construção sócio-histórica do forró marcada pela tradição e o consumo cultural, em Sergipe, entrelaçada aos processos identitários.**

Entre as dinâmicas que incidem neste trabalho buscamos explicitar formas de sobrevivência, vínculos com a tradição, influências musicais, comportamentos e estratégias dos atores sociais do forró. Estes elementos são demonstrados pelas práticas e normas econômicas que ligam os atores sociais à produção do que se convencionou chamar de forró pé-de-serra. Aqui vale fazer uma ressalva para clarificar o que estamos chamando de forró pé-de-serra: um dos estilos de forró que tem forte vínculo com um universo simbólico das tradições, modos de vida da região nordeste, principalmente de seu universo rural. A denominação forró pé-de-serra está presente nos discursos dos forrozeiros e no próprio mercado de consumo. Em nossa pesquisa, discutimos os estilos de forró e os sentidos que há por trás das denominações (forró pé-de-serra³, forró eletrônico, forró universitário). As denominações são também marcadores sociais com os quais um segmento ou grupo social se identifica e se diferencia perante a alteridade.

As interações que envolvem os forrozeiros nos seus contextos sociais (familiar, profissional, musical local e internacional) poderão clarificar quais as dinâmicas identitárias presentes na produção cultural do forró. Para isso é observado um recorte temporal de 15 anos, pois levamos em consideração a criação do primeiro evento junino de grande porte em Sergipe: o Forró Caju. Um evento emblemático por

¹ O curta documentário Herdeiros do Forró está disponível em <https://vimeo.com/41215206>

² Entendemos o **Ator social** como aquele inserido em redes de interdependências onde certas dinâmicas influenciam o seu agir, sua atuação, mas ao mesmo tempo também possui uma autonomia, mesmo que relativa. Uma perspectiva em consonância com a ideia de ator/sujeito, presente nos estudos sobre movimentos sociais, em particular, em Alain Touraine (1994).

³ Vez por outra o termo “forró tradicional” aparece como sinônimo de forró pé-de-serra pois esse estilo musical está mais vinculado às tradições nordestinas.

trazer à tona a lógica de consumo do show espetáculo dentro dos festejos juninos e demonstrar um dos bens mais disputados pelos atores em questão: o palco.

Por conta disso, temos como **objetivo central desta pesquisa**: investigar relações entre os atores ligados à produção do “forró pé-de-serra” no contexto da sociedade do consumo.

Para atingirmos nosso objetivo geral, outros objetivos buscam o olhar mais aprofundado na realidade social do consumo cultural e da tradição do forró:

- Investigar no campo da tradição e da sociedade de consumo os possíveis fatores que interferem no surgimento de novas configurações e as relações de poder entre Estado-artistas-consumidores;
- Estudar o forró pé-de-serra nos processos de produção, circulação e consumo;
- Estudar os contextos sócio-históricos do forró pé-de-serra sob o enfoque das relações entre cultura e poder;
- Investigar os temas da tradição, inovação e consumo na produção forró;
- Observar nos atores sociais envolvidos no forró suas origens, posições sociais; autopercepção, estratégias de sobrevivência e relações de alteridade.
- Investigar os conflitos entre os atores no contexto do consumo cultural, isto é, compreender as interações e influências recíprocas, nos contágios pelos processos de globalização da cultura; receptividade pelo público; uso de estratégias mercadológicas.

Veremos que a disputa pelo espaço nas apresentações, como no evento do Forró Caju, é regida por critérios nem sempre explícitos. Inseridos na sociedade do consumo, artistas do forró vinculados às tradições utilizam estratégias próprias para sua sobrevivência e para se afirmarem enquanto forrozeiros. A busca dessa afirmação passa principalmente por um jogo constante de negociações dentro de um cenário⁴ em que é possível perceber atores sociais em posições, hierarquias e status diferentes. Esse cenário é o que chamamos no título do trabalho de “Palco de Disputas”, isto é, refere-se a disputas que não se encerram no plano imediato das interações entre os atores sociais diretamente envolvidos na problemática aqui estudada.

⁴ **Cenário** – é o contexto político e cultural no qual os atores estão inseridos e corresponde a um determinando período de tempo. Nele os atores cumprem o seu papel social, nele os atores negociam, se movimentam e cumprem seu papel social.

É pretensão desse trabalho ir além da questionável dicotomia existente entre o forró eletrônico, como música de consumo, e o forró pé-de-serra - também chamado forró “de raízes” ou tradicional - como algo puro, isolado, ligado ao rural. O consumo como elemento normativo perpassa vários estilos do próprio forró. O contexto do mundo contemporâneo é de um mundo em transformação. O contexto sergipano e a musicalidade do forró não ficam alheios a essa dinâmica. A indústria do petróleo, com a chegada de profissionais de outros estados, a ampliação e interiorização do ensino superior, a abertura de rodovias asfaltadas possibilitando maior mobilidade e interação e, principalmente, a instalação do programa federal “Luz Para Todos” são aspectos que estão provocando modificações em hábitos e costumes, na população interiorana. A chegada da energia, com acesso a inovações tecnológicas, nos mais afastados rincões, principalmente a internet (com as lan houses) e a “onipresença” da TV aberta e da telefonia celular, permitiu, entre outros, o acesso à “música comercial”⁵ como modalidade amplamente divulgada pelos meios eletrônicos. Nesse contexto de modernização está o nordeste brasileiro que, dentro do seu caldeirão rico e diverso de manifestações artísticas, tem o forró como forte elemento de identificação dos nordestinos. Lidar com as formas de como cada grupo social se identifica é um passo que auxilia também a entender a relação com a alteridade, uma relação que, por vezes, não é pacífica, mas permeada de conflitos.

Nesse sentido, a afirmação de Ulrich Beck de que num “contexto de cosmopolitismo global, as tradições precisam se defender, pois estão sempre sendo contestadas” (1997, p.8)⁶ lança luz sobre à realidade sergipana, no sentido de entender qual o lugar das tradições no consumo. Como a lógica que permeia o consumo nos festejos juninos interfere na produção e circulação do forró-pé-de-serra que possui vínculos com a tradição? Estaria essa lógica excluindo um tipo de musicalidade ou provocando transformações? No entanto, apesar de reconhecer os conflitos, é preciso fazer uma ressalva para uma das possíveis interpretações da frase de Beck, da qual **não compactuamos nesta pesquisa**: a perspectiva dos românticos folcloristas que observam

⁵ O termo “música comercial” denota um julgamento de sentido que observa a música não apenas pelas suas questões estéticas ou de conteúdo, mas pelo seu direcionamento em buscar o lucro, inserido em um circuito de consumo. As sonoridades amplamente divulgadas pelos veículos de comunicações entram em um circuito de consumo que auxilia na construção social do gosto e dos parâmetros estéticos do público consumidor.

⁶ Beck afirma que na sociedade contemporânea há um processo de destradicionalização que refere-se “a uma ordem social na qual muda de a tradição status” (p.8)

em seus trabalhos as tradições como algo estático que merece ser “conservado em sua pureza”, e precisa a todo custo ser “defendido ou resgatado”.

A musicalidade do forró está envolvida nos debates contemporâneos que confrontam a tradição com consumo, seja através da contestação ou de sua defesa. Essa pesquisa busca explicitar comportamentos, discursos dos protagonistas do forró e, o que não é menos importante, empreendimentos do capital privado, dos gestores públicos em relação aos forrozeiros. Ações estas que levam à exclusão de uns e promoção de outros.

Há um número significativo de sanfoneiros que vive no interior do estado e os que vivem em Aracaju, que em boa parte são descendentes de migrantes vindos do interior do estado ou possuem alguma vinculação afetiva com aquele universo. Cabe investigar esses atores sociais a partir da abordagem dos processos identitários como participantes da produção daquilo que passou a ser denominado “País do Forró” (expressão originada a partir da apropriação de uma canção do compositor Rogério e absorvida como jingle da festa junina sergipana). O objeto de pesquisa constitui-se, portanto, na interface entre tradição/inação/ ação da indústria cultural, produção, consumo e mercado musical abordada a partir da perspectiva dos processos identitários.

Tendo como principal fonte de pesquisa os atores sociais ligados ao forró pé-de-serra, o trabalho também aproveitará o conhecimento prévio e informações provenientes da trajetória pessoal, além de observações junto ao cenário cultural sergipano. Observações estas que buscam descrever e entender o universo das festas, das apresentações e do ambiente vivenciado pelos forrozeiros. Com a devida cautela, também recorro a memórias pessoais e depoimentos de pessoas próximas como fonte de informação ligada ao tema. No entanto, vale ressaltar que boa parte dos dados empíricos são colhidos no “campo do forró”, isto é, com compositores, músicos, gestores públicos, artigos da mídia impressa e eletrônica, documentos oficiais e publicitários do poder público municipal e estadual; informações visuais e percepção de apresentações tanto de grande espetáculos quanto dos arraiais comunitários.

A pesquisa adotou a metodologias de entrevistas qualitativas. Elas podem ser divididas a princípio em dois tipos: as entrevistas aprofundadas – aquelas de maior duração, nas quais os entrevistados foram questionados sobre suas trajetórias de vida e a relação com o forró; o consumo da música; os posicionamentos diante da sobrevivência entre outras questões; e as entrevistas breves - feitas em diversas incursões a campo ou em possibilidades que se construía no momento da abordagens; em certos momentos

algumas fontes de pesquisa indicavam ou sugeriam a partir de suas informações uma nova fonte de pesquisa. Para as entrevistas foi elaborado um roteiro de perguntas (vide anexo) que serviu como ponto de partida das entrevistas, mas não como algo rígido em que a abordagem com os entrevistados ficasse somente restrita a ele. Uma outra técnica além das perguntas e respostas foi a entrevista narrativa, que buscava nos acontecimentos narrados pelos informantes em entrevistas mais aprofundadas situações ou vivências que pudessem trazer informações à pesquisa.. A entrevista narrativa:

tem em vista uma situação que encoraje e estimule um entrevistado a contar a história sobre algum acontecimento importante de sua vida e de seu contexto social (...) a influência do entrevistador deve ser mínima e um ambiente deve ser preparado para se conseguir esta minimização da influência do entrevistador (...). Ela emprega um tipo específico de comunicação cotidiana, o contar história, para conseguir este objetivo. (BAUER e JOVCHELOVITCH, 2002, p. 93 e 95)

Além das entrevistas, foram feitas pesquisas no arquivo municipal da Prefeitura de Aracaju, em jornais diários impressos dos meses de junho; fontes documentais da prefeitura; folders de programação do Forró Caju e Arraiá do Povo. A fim de complementar, foram ainda colhidas informações colocadas publicamente tanto em veículos impressos, reportagens em portais da internet e depoimentos dos atores sociais colocados no ambiente das redes sociais virtuais.

A partir das investigações em fontes impressas e dados colhidos nas entrevistas, foi pensada em uma estrutura que pudesse provocar, inicialmente, um cenário de imersão na temática para, em seguida, abrir uma discussão teórica e, posteriormente, reflexão através da análise de dados. Naturalmente que, no processo da escrita, o esquema – descrição- teoria – reflexão e análise de dados - não se torna algo completamente linear, podendo um desses aspectos se misturar ao outro. Para entender a construção sócio-histórica do forró enquanto expressão da tradição e do consumo cultural em Sergipe, a tese foi estruturada da seguinte forma:

Capítulo 01- Cenários no “País do Forró” - Trata-se de um capítulo descritivo com breve imersão em cenários do forró sergipano. Inicialmente, faz uma descrição que parte do antigo Bairro Industrial e passa pela centenária Rua de São João – locais marcados pela cultura junina na capital de Sergipe e chega ao centro histórico para apresentar dois palcos do evento mais expressivo do Estado: o Forró Caju. Em seguida é descrita também a trajetória de um sanfoneiro do município de São Domingos e sua família, ao situá-lo em um mundo em transição. Aqui serão explicitados, em

“primeira mão”, alguns tensionamentos ainda não explicados entre as disputas pelo palco e o palco das disputas - um jogo de palavras que trata das duas dimensões dos conflitos entre os atores que circulam no cenário do forró. Sendo o “palco de disputas” uma metáfora das circunstâncias, por vezes mais amplas, e a “disputa pelo palco” como sendo os embates por um espaço nas apresentações onde o forró é ofertado ao público.

No **Capítulo 02- Consumo cultural e tradição no mundo contemporâneo**. Este capítulo aborda a produção e o consumo cultural como temática de fundo e a sua relação com a tradição. É uma discussão teórica para dar suporte conceitual ao estudo. A partir de discussões inauguradas pela Escola de Frankfurt, lança um olhar contemporâneo sobre o consumo cultural e a tradição, discutindo elementos apresentados por Canclini, no que diz respeito à cidadania e consumo; Bauman e Featherstone na análise de como o consumo interfere nas relações sociais. Relações essas que são estudadas nessa pesquisa conforme o modelo de configurações apontado por Norbert Elias e previamente discutidas nesse capítulo.

Já no **Capítulo 03 - Disputas de sentidos e configurações históricas do forró**- Discute significados e sentidos atribuídos ao forró, apontando como significado nuclear “música – dança – origem nordestina”. Observa definições de forró (e os sentidos a elas agregados) pelos atores pesquisados, relata o período de divulgação e reconhecimento do forró através das rádios, sua aceitação popular e apropriação pelo mercado. Apresenta três tipos de denominações dadas a estilos: “forró eletrônico”, “forró pé-de-serra” e “forró universitário”, de modo a deixar mais claro uma primeira dimensão do palco das disputas. Em outro momento do texto é trazido o contexto histórico das configurações relacionadas ao forró, recuperando aspectos políticos e econômicos cujas marcas históricas ainda se presentificam nas relações assimétricas de poder existentes na sociedade sergipana, de modo a fornecer mais elementos para a análise do palco das disputas.

O **Capítulo 04 – Atores sociais do forró** – Volta-se para os atores sociais sujeitos, fundamentais da construção sócio-histórica do forró pé-de-serra e dos processos identitários. São trazidos alguns elementos para entender quem são esses atores em maior parte originários de ambientes rurais, onde o conhecimento em relação a música era herdado de pai para filho, o trio de forró constituía uma configuração familiar e as toadas não se resumiam ao período junino. Também é colocado aqui outro ator social que entra no cenário: o Estado. Este materializa suas ações através das

políticas públicas na área de cultura e do seu consumo. A apresentação de características desses atores traz elementos para se pensar as disputas pelo palco.

Capítulo 05 - Palco de disputas e disputas pelo palco – O capítulo trata de embates que existem entre os atores sociais no cenário do forró sergipano. Para isso faz uma contextualização do evento de maior porte para os festejos juninos de Sergipe, o Forró Caju. Nesse sentido o capítulo procura detalhar como se dá a trajetória de forrozeiro para conquistar espaço em uma apresentação ao público, observando quais as forças coercitivas e normas (oficiais e extra oficiais) que regem essa disputa.

Os discursos e práticas dos forrozeiros são construídos, predominantemente, na relação com o outro – seja ele um gestor público, empresário, um forrozeiro do mesmo estilo ou de estilo diferente. O forró é uma musicalidade marcada também por sentidos de pertencimento e de identificação com vários elementos da “cultura nordestina”. Nesse sentido os processos identitários servirão aqui como abordagem para observar sociologicamente o forró através de quatro elementos: 1. os atores envolvidos; 2. os bens em disputa; 3. as normas que regem essa disputa e 4. os contextos sócio históricos produtores e ao mesmo tempo produzidos (ENNES E MARCON, 2014).

Os elementos mencionados ajudarão a mapear relações de poder e explicitar conflitos no “palco de forró em Sergipe”, ao mesmo tempo em que se busca uma compreensão mais macrossociológica da realidade contemporânea.

CAPÍTULO 01 –CENÁRIOS NO “PAÍS DO FORRÓ”

Cenários de noites e madrugadas juninas da capital sergipana. Em ruas paralelas de um dos bairros mais antigos de Aracaju, o Bairro Industrial⁷, o costume ainda se mantém: fogueiras acesas em frente às portas. Famílias colocam cadeiras na calçada, algumas crianças aproveitam pedaços de brasas no chão para acender pequenos fogos – “chuvinhas”, traques de massa. Na mesma região da cidade, mas no bairro vizinho, há a Colina Santo Antônio - onde surgiram as primeiras povoações da cidade de Aracaju. Quem costuma subir na Colina Santo Antônio⁸ pode ter uma bela vista de parte da capital – o Rio Sergipe, a ponte que leva até o município de Barra dos Coqueiros. Mas ao subir na Colina numa noite de São João é possível escutar um som distante trazido pelo vento e proveniente de uma grande estrutura montada onde nos dois palcos maiores diversos artistas se revezam.

Quem desce do ponto mais da alto ao lado da Igreja e entra em uma das ruas paralelas – a rua Muribeca - ao “pé-da-colina”, encontra a centenária Rua de São João. É fácil reconhecê-la porque a Rua de São João possui um palco de cimento coberto, uma espécie de anfiteatro aberto no meio da rua. Espaço construído para um tradicional concurso de quadrilhas juninas que tem os primeiros registros em 1910.

O espaço está vazio. Não há nenhuma atração de forró se apresentando naquela noite. Os trios que dão ritmo e cadência às quadrilhas juninas não estão lá. Mas a hora é avançada, por volta de uma hora da madrugada. A festa não está lá na madrugada do dia de São João.

A aproximadamente um quilômetro e meio dali o cenário é outro. No Centro Histórico da Cidade de Aracaju em mais uma noite de Forró Caju: por volta de 1h30 da madrugada o evento atrai uma multidão que acompanha o show no palco Luiz Gonzaga (palco maior do evento). Os camarotes montados estrategicamente em frente ao palco ocupam uma parte considerável do espaço da área de dança. Um vendedor de rosas vermelhas transita em meio da multidão com intuito de ganhar algum dinheiro com aqueles “apaixonados” que pretendem homenagear alguém. Dos postes centrais na

⁷ Aracaju é uma capital relativamente nova entre as capitais nordestinas – sua fundação data 1855 - mas é na região do Bairro Industrial onde estavam suas primeiras povoações. O bairro originalmente de pescadores, descendentes dos quais ainda residem no local, já recebeu os nomes de Maçaranduba e Chica Chaves, depois da chegada das indústrias têxteis no início do século XX.

⁸ Celebrado pela Igreja Católica no dia 13 de junho, mas é a religiosidade popular que associou o santo aos festejos da época. Um dos costumes é ainda de fazer simpatias para conseguir casamentos.

Praça de Eventos Hilton Lopes estão amarrados espécies de cordões cheios de bandeirola, formando um teto colorido que dança com o vento.

Figura 1 - Visão panorâmica do Forró Caju: camarotes particulares e Palco Luiz Gonzaga



Fonte: Registro de campo junho de 2015 (Foto: Marco Vieira)

No Forró Caju existem quatro palcos: dois palcos conjugados com grandes estruturas, um intermediário e um menor (geralmente com um tablado de madeira dentro de uma grande “palhoça”). O tamanho do palco não representa somente uma forma de atingir um público maior, mas também representa o pagamento de um cachê mais alto e um maior status simbólico.

Figura 2 - Visão frontal do Palco Dominginhos: apresentação do forrozeiro Déo Feliz



Fonte: Registro de campo junho de 2015 (Foto: Marco Vieira)

Os Palcos Luiz Gonzaga e Dominginhos estão localizados um ao lado do outro e são os dois maiores, situados na praça de eventos Hilton Lopes, entre o Centro de Abastecimento Albano Franco e o Mercado Antônio Franco. É o maior espaço de apresentações do Forró Caju com maior estrutura e amplitude. O fato de serem dois espaços lado a lado, dá celeridade na programação e ambos os palcos tem tamanho suficiente para jogo de luzes, efeitos de “gelo seco” e comportam também telões e/ou um cenário maior. Neste local se apresentam as atrações nacionais e aquelas que possuem um peso regional de sucesso de mercado, além de algumas atrações locais em horários “menos nobres” (com público reduzido em relação aos outros horários). Nas duas edições em análise, seguindo uma logística de anos anteriores, foram montados camarotes voltados para esses palcos. Os forrozeiros e grupos que conseguem subir nesse palco têm o privilégio também de alcançar os melhores cachês. A média dos valores é aquela que atinge a maior diferença nas cifras: o valor do cachê pode variar de aproximadamente R\$12 mil, até um valor de uma atração de sucesso no mercado nacional, que pode chegar a R\$ 400 mil⁹.

⁹ Valores estimados a partir de informações colhidas entre os músicos que tocaram no evento e seus produtores.

A cerca de uns 50 metros dos palcos principais, é montado um outro de porte médio com menor estrutura física e projeção sonora: o **Palco Gerson Filho**. Gerson Filho foi um artista que contribuiu para consolidação do forró em todo o nordeste e no eixo Rio-São Paulo no auge do forró¹⁰. No período que retornou do Rio de Janeiro e morou em Aracaju, já casado com Clemilda, uma das grandes artistas do forró. Gerson Filho desempenhou um papel de divulgação do forró pé-de-serra, participando das caravanas de forró pelo interior do nordeste, e sobretudo com a manutenção de um programa radiofônico diário chamado “Forró no Asfalto”. Embora também interpretasse músicas do repertório de Luiz Gonzaga, não estava circunscrito a sua influência. Como Gerson Filho sempre se destacou no mercado na condição de tocador de 8 baixos, o palco foi concebido para estimular e ser espaço de encontro dos tocadores da tradição desse instrumento. Apesar de ser o palco que mais oportuniza espaço para músicos com pouca projeção de público, não chegou a concretizar a proposta de ser um espaço que valorize a tradição da sanfona de 8 baixos¹¹. Os cachês dos artistas que conquistam esse espaço variam entre R\$ 3 mil e 500 a R\$ 12 mil.

Partindo para a parte oeste, em direção oposta à localização dos palcos principais do Forró Caju, o público consumidor vai chegar ao espaço onde as edições do Forró Caju de 2015/2016 denominaram de **Casarão da Clemilda**. Apesar de receber o nome de “casarão”, o local se assemelha a uma grande palhoça e aos antigos barracões montados em arraiais comunitários. Neste espaço antes denominado “arraial”, apenas tocava um trio por noite. Em algumas edições da festa, essa apresentação era dividida com uma quadrilha.

O músico e compositor Everardo Sena, que se apresentou em 2015 no Casarão acredita que esse palco é o que mais se aproxima do universo interiorano. “Esse aqui é o palco do povão. Todo mundo vem dançar. Tem quadrilha junina.” (SENA,

¹⁰ Gerson Filho, ao sair de Penedo, sua cidade natal, na década de quarenta, já possuía um bom domínio do fole de Oito Baixos, onde tocava nos “sambas de latadas”, nas fazendas, sítios que margeiam o baixo São Francisco. Porém, sua primeira parada como migrante foi na cidade de Aracaju. Da capital sergipana ele procurou outro centro urbano maior, a cidade de Salvador e, depois rumou para o Rio de Janeiro. Até alcançar reconhecimento como artista nas cidade grande, enfrentou vários empregos, entre outros, cobrador de ônibus, empregado das lojas Americanas, operário de uma fábrica de cerâmica. Como muitos forrozeiros ainda na atualidade, a sobrevivência em outros trabalhos não o levou a “largar a sanfona de 8 baixos”. Sempre que podia concorria em programas de calouros sendo vencedor no famoso programa do radialista Ary Barroso. Sua estreia em rádio foi na Rádio Tamoio, em 1950. Sua carreira discográfica foi pela gravadora Todamérica, que lançou seu primeiro LP: “Gerson Filho Solista de Oito Baixos”. Após a primeira gravação, seguiu em um ritmo de gravações de LPs que se destacou na produção de forró, à época chegando a gravar dois LPs por ano.

¹¹ O entendimento do que pensamos sobre tradição e a sanfona de oito baixos serão tratados em capítulos posteriores (Capítulo 02 e Capítulo 04, respectivamente).

Everardo 2015). O Casarão tem a menor estrutura, dá ao artista uma maior proximidade física com o público e é o espaço que tem os menores cachês (Valor estimado dos cachês variam de 2.500 a 3 mil reais, mas pode chegar a valores menores).

Figura 3 – Casarão da Clemilda: visão externa



Fonte: Registro de campo junho de 2015 (Foto: Marco Vieira)

Figura 4 – Casarão da Clemilda: visão interna



Fonte: Registro de campo junho de 2015 (Foto: Marco Vieira)

É destinado aos artistas iniciantes ou àqueles que, apesar de possuir alguma experiência, não conquistaram visibilidade maior no cenário do forró. Diretora de Arte

e Cultura da Prefeitura de Aracaju à época, Antônia Amorosa, ressaltou um aspecto do público deste palco:

É um público fiel. A pontualidade é tão grande deste tipo de público que as programações começam às seis horas [18 horas] e quinze para as seis vejo gente chamando para começar. O único espaço que ficou sempre com público do começo ao fim foi o Casarão [Clemilda] como prova de que existe realmente um público voltado para esse segmento (AMOROSA, 2015).

1.1 Cenários do Forró Caju

A madrugada da noite junina segue sua animação no Forró Caju 2016, mas um observador atento à dimensão maior da festa pode perceber um dos contrastes que, vez por outra, são recorrentes no evento: o público lota em frente aos palcos maiores, enquanto diante do palco intermediário Gerson Filho é fácil transitar devido a pouquíssima presença de pessoas. Na madrugada do sábado 25 de junho estava ocorrendo novamente esse contraste. A cantora Joelma¹² atraía uma multidão, enquanto no palco Gerson Filho o cantor sergipano Nino Karvan¹³ se apresentava para um público aproximado de 30 pessoas.

O palco Gerson Filho situa-se na lateral dos dois mercados mais antigos do centro de Aracaju. Durante o dia, esses espaços respiram a vida da cidade e do interior do estado. Vendedores de queijo, castanhas de caju, pimentas, ervas medicinais estão ali instaladas. Um dos vendedores antigos do espaço, Anderson Batista, conhece a fundo o mercado, as histórias, suas belezas e mazelas. Anderson abre seu estande à noite para vender bebidas e tira-gostos, e fabrica a tradicional “quixabeira”, uma bebida alcoólica misturada com ervas medicinais. “Só saio daqui bem quando o dia vai raiando, para tomar cuidado. A malandragem anda solta também”.

¹² Ex- vocalista da banda Calypso, a cantora segue uma carreira solo e continua atraindo grande público por onde se apresenta. A banda Calypso – originária do Pará – é um dos grupos que conseguiram atingir um sucesso amplo no mercado nacional. Informações do site da banda dão noção da dimensão de mercado que o grupo conseguiu atingir em 15 anos de existência: “21 CDs lançados, 7 DVDs, prêmios importantes da música brasileira, indicações ao Grammy, trilhas sonoras de filmes, seriados e novelas, turnês nacionais, internacionais (Europa, EUA, África, etc) e mais de 15 milhões de discos vendidos”. (<http://www.bandacalypso.com.br/go/#imprensa>)

¹³ Nino Karvan é natural do município de Simão Dias e faz um trabalho autoral diverso que passeia pelas culturas populares, samba canção e também o forró. Além de artistas, desenvolve também um trabalho com musicoterapia e como luthier na fabricação de instrumentos. Em 1987 venceu o Festival Novo Canto de 1987 e em 2006, a música ‘Pós-Moderno’ foi vencedora do Sescanção, promovido pelo Sesc em Aracaju.

O show de Nino Karvan prosseguia com músicas autorais e releituras do cantor paraibano e “ícone” do forró, Jackson do Pandeiro. Pessoas que saem do palco principal em direção as suas casas passam na frente do palco Gerson Filho. Algumas dançam um pouco, outras simplesmente atravessam o espaço no retorno a suas casas. Anderson continua conversando sobre sua história e a dos mercados. “Aqui já foi encontro de muitos forrozeiros, eu promovia um forró da Queima de Judas. Não entrava banda não. Era só forró. Forró mesmo”. Em determinado momento, Anderson parece tomar um choque de animação. É que, no palco, o cantor executa a música “Nos mercados”¹⁴, cuja letra é um passeio pelos gostos, aromas e sabores dos mercados centrais. O vendedor Anderson Batista, animado, canta o refrão e batuca no isopor. “Fui eu que ajudei a dizer a ele os nomes das ervas que tem no mercado para ele escrever a música”.

Com aproximadamente 30 minutos de show, o artista canta uma música mais lenta, uma versão de Assum Preto (de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga). Na lateral do palco, uma menina de aproximadamente 06 anos abre os braços e depois coloca as duas mãos no peito, não apenas dança a música. Parece sentir.

As duas atrações, a de Joelma no Palco Luiz Gonzaga e a de Nino Karvan no Palco Gerson Filho, diferem não somente em estilos, mas também em concepções estéticas de palco. Enquanto Joelma possui um espetáculo de dançarinas, canhões de luzes e figurinos com roupas curtas, Nino Karvan e os músicos integrantes não tem nenhum tipo de dançarina ou figurino específico. A diferença de público também é considerável diante dos dois palcos. Ambos os artistas estão no Forró Caju. Conquistaram o palco. Quais os caminhos que levam o artista a subir nesse espaço tão necessário e tão crucial para fazer circular sua arte? Quais os embates que circundam a musicalidade do forró que tem “um pé na tradição”, mas está inserida em um mundo onde a racionalidade do consumo interfere nos comportamentos sociais?

Em um estado situado no nordeste, o ciclo junino representa um caldeirão de manifestações da criatividade popular. São inúmeros instrumentistas, dançarinos, trios, bandas que buscam seu espaço, muitas vezes como uma fonte de renda paralela.

¹⁴ *Tem de tudo tem de tudo tem de tudo tem/ Nos mercados Aracaju tem de tudo tem
Espinheira santa, cavalinha, angico, pau roxo, babado, timão/ Tem pamonha, canjica, beijo de coco,
fubá, / carneiro frito no molho que é de qualquer um babá*

Em Sergipe, o menor estado de proporções geográficas do Brasil – com três horas de estrada – é possível ir do litoral ao sertão – toda uma cultura forrozeira aflora com mais intensidade no período junino. Por sua vez, a efervescência sazonal do período dos festejos juninos serviu de motivação para o cantor e compositor Rogério criar, na década de 90, a música “Sergipe é o País do Forró”, que virou um jargão recorrente nas estratégias discursivas, em campanhas de marketing e ajudou a colocar Sergipe no circuito turístico dos megaeventos juninos. Assim afirmou o músico:

Essa foi a forma que encontrei para demonstrar o meu amor pelo estado e pela nossa cultura. Quando criei esse lema, tínhamos comemorações por conta dos festejos juninos nos 75 municípios [número total de municípios em Sergipe], o que transformava Sergipe em um verdadeiro arraial (ROGÉRIO, 2012).

Rogério era de Estância, município do sul do estado, também reconhecido entre os sergipanos como um polo de animação e festejos tradicionais como as “guerras de espadas” e os “barcos de fogo” (festas marcadas com fogos de artifício). Somam-se a essa produção os diversos espaços de sociabilidade montados nessa época do ano: arraiais comunitários, os eventos promovidos pelo poder público (e patrocinados por empresas), além de festas particulares. Espaços onde está o bem mais precioso para o forrozeiro: o palco. No território da controversa expressão “País do Forró”, diversos forrozeiros buscam subir no palco. É a disputa por um momento em que o público possa consumir sua música e vivenciar a experiência de interagir com o artista. Assim, esse trabalho não trata somente do palco físico - local onde o artista em um período de tempo canta, toca e encena sua performance. Essa pesquisa trata também daquilo que estamos denominando **“palco de disputas”**, ou seja, um cenário mais amplo das circunstâncias sociais e das relações de poder. O palco aqui funciona como uma metáfora do cenário onde os atores sociais circulam, se posicionam, negociam e, principalmente, se identificam e se relacionam com alteridades.

O palco de disputas, em um olhar mais macro, pode ser também o próprio Estado de Sergipe, ou o cenário cultural da capital nos meses que antecedem os festejos juninos. Na cultura dos festejos juninos sergipanos, seja em campanha publicitárias ou nos discursos dos próprios forrozeiros, o termo “País do Forró”, por vezes, é evocado. No entanto, como é a vida de um ator social que produz forró e busca a sobrevivência e o reconhecimento através de sua música? Existe contradição entre o termo “País do Forró” e a trajetória de vida de quem produz e tenta colocar sua música para circular no mercado? A seguir, será apresentado um breve relato biográfico de um forrozeiro

sergipano, sua trajetória e de parte de sua família. Situados em um mundo em transição, esse será um ponto de partida para entender o consumo cultural no cenário sergipano.

1.2 Forrozeiros no mundo em transição

Na região do agreste sergipano próximo à Serra da Miaba – município de São Domingos¹⁵ -, mora uma família numerosa. Parte dos seus integrantes divide sua vida em dois afazeres: agricultura familiar e tocar forró como complementação para a sobrevivência. Próximo as residências dessas famílias é possível ver as “casas de farinha”, locais onde fornos artesanais aquecidos à lenha fazem o ingrediente muito comum na culinária nordestina. Paralelo à lida pela sobrevivência no cotidiano da zona rural¹⁶, no início da década de 1970, dois irmãos e um primo decidiram formar o conjunto “Os Boêmios do Nordeste”. Animavam bailes, festas comunitárias religiosas, comemorações particulares em fazendas, clubes e associações. O sanfoneiro Aurelino dos Santos, um indivíduo alto, com o corpo forte, de pele morena e muito comunicativo, que também era o “empresário” do conjunto, relembra a época em que seu grupo estava no auge do sucesso:

Tocava em São Domingos, Aracaju, outros municípios e no Sergipe quase todo. Na época fizemos sucesso com a música nossa *Na rede do amor* que foi gravada pelo Trio Nordestino. Nós tocava direto não era como agora que estão acabando com nosso forró. Apoio? Só de Deus! (AURELINO, 2016)

Dentro do contexto social em que estava inserido o conjunto Boêmios do Nordeste, ter uma música gravada pelo Trio Nordestino era algo muito significativo. O Trio Nordestino se destacou nacionalmente no final da década de 1960 e início da década seguinte. Em 1970, recebeu da CBS um troféu pelo segundo lugar na maior vendagem de discos (perdendo apenas para Roberto Carlos). Além do sucesso

¹⁵ São Domingos fica localizada a 76 quilômetros de Aracaju e tem como uma das principais atividades a produção de farinha (levantamento de 2002 apontavam mais de 300 “casas de farinha” pequenas fabriquetas artesanais). O município foi instalado em 1963 com esse nome, mas há registros das primeiras povoações no século XVI com a congregação religiosa de São Domingos.(CINFORM,2002).

¹⁶ Entendemos por “rural” as zonas geográficas em que ainda há um predomínio de atividades agropecuárias. Mas gostaríamos de fazer uma ressalva que, na atualidade, o rural e o urbano, apesar de ainda manterem traços sociais e geográficos próprios, possuem limites cada vez mais tênues. Com o avanço tecnológico dos transportes e principalmente das tecnologias da comunicação, esses dois contextos sociais podem se conectar e, por vezes, provocar “amalgamas” em seus sentidos evocados. Como, por exemplo, a feira do povoado que vende dvds piratas do sucessos em cartaz no cinema da capital.

fonográfico o trio, formado originalmente pelos os artistas Lindu, Cobrinha e Coroné, serviu como ícone da projeção no mercado para muitos músicos nordestinos, influenciando na formação de diversos conjuntos. O sucesso do forró no âmbito nacional, através das gravadoras de LPs, era um possível fator de impacto também no número de shows realizados pelos Boêmios do Nordeste nos povoados e municípios sergipanos, que proporcionava uma complementação de renda muito bem-vinda na vida da família de pequenos agricultores. O tocador de triângulo do conjunto - Gileno Mendonça - tinha o desejo de ver seu filho sanfoneiro. A vida de músico rendia um reforço no orçamento familiar. Depois de juntar dinheiro, o deu de presente uma sanfona para o filho mais velho que havia pedido o instrumento. O garoto, no entanto, chegou até a pegar no instrumento durante um certo tempo, mas logo depois não se interessou mais. A decepção do pai, só não se concretizou porque Soenildo, filho mais novo, decidiu aprender a tocar o instrumento. A transmissão de conhecimento musical e das técnicas de percussão e da sanfona se davam através da aprendizagem informal e dentro do contexto familiar. Logo que aprendeu pela observação e sem escolas formais, o garoto, adolescente ainda, estava acompanhando o pai nas festas e “tocadas” da região. Anos mais tarde ele adotou o nome artístico do pai, “Cobra Verde”¹⁷. O filho que herdou o apelido do pai, conta como era essa fase inicial:

Eu tocava zabumba para meu tio Adelson. Quando o outro tio deixava a sanfona no sofá eu ia lá e pegava para brincar com ela. [No início da carreira] A gente começava as sete da noite com o leilão. Às dez da noite com o forró. Cobrava cota neste tempo. Eu tocava sanfona; quando encerrou meu horário, chegou dois “mandado de Jesus”:

- Olha eu vou lhe dar tanto para você amanhecer até as sete horas.

Aí eu:

- Não eu não aguento mais.

Só que neste tempo a gente tinha dificuldade demais, trabalhava na roça. O dinheiro que colocou eu ia passar duas semanas sem tocar. Aí eu fui até sete horas. Daqui a pouco, ó ele dizendo:

- Olha eu lhe dou mais tanto para você tocar até oito.

Eu: - Já tamos aqui, vamos seguir. Aí fui até as oito. (SANTOS, 2015)

O irmão mais velho confirma as dificuldades do começo da trajetória musical:

Já tocamos muito em leilão, quadrilha junina. E me lembro que num desses leilões um prêmio que uma pessoa arrematou para outra foi um mamão. A

¹⁷ A origem do apelido está no fato de Gileno ser uma pessoa, nos dizeres do primo, “agalegada” e com uns olhos verdes “parecendo uma cobra verde”; a pela clara do músico contrastava com a pele dos primos morenos. Além da criatividade de buscar na fauna local, o apelido demonstra também a presença da miscigenação étnica naquela região do agreste sergipano.

que recebeu não gostou do prêmio e jogou para acertar a outra, só que ela se desviou e pegou foi na sanfona. Quando eu tinha uns 12 a 13, a gente ia tocar naqueles lugar de barro duro, de chão mesmo. Meu pai juntava o dinheiro e o acerto era tocar umas três horas, quando chegava uma hora da manhã, eu já não aguentava mais e o triângulo caía da mão, dava câimbra. “Vocês tem que tocar, já paguei o dinheiro”. (SOELTON SANTOS, 2015).

A presença de sanfoneiros em leilões por ocasião de novenas parece comum no interior. O aposentado, tocador de zabumba de Poço Redondo, conhecido como Cabel Vito, de 93 anos, afirma:

Os leilões acontecem no terreiro da casa com um bom sanfoneiro, muitas bandeiras voando sobre a cabeça dos amigos que estão chegando trazendo os prêmios para o gritador de leilão apregoar. Uma cachacinha e muito forró a noite inteira! (SANTOS, 2012)

A trajetória de Cobra Verde começou a mudar quando ele recebeu o convite para tocar na banda “Cabeça de Frade”¹⁸, que o levou a tocar em estúdio pela primeira vez aos 15 anos de idade. O forrozeiro narra como foi essa experiência da primeira gravação. Interessante notar como ele se identifica e passa sua imagem:

Aos 15 anos eu tive o prazer de ser chamado para gravar o CD lá em Recife. Lá no estúdio encontrei Genaro, grande acordeonista. Aí eu, tabaréuzão do interior, e Genaro já veterano. Chegando lá, comecei a tocar uns negocinho. Só que, na minha visão, quem ia gravar era ele. Aí ele passou para mim: “Cobra, você tem condições de gravar o CD (..) eu gravo a sanfona base e você grava os detalhes”. Ai graças a Deus fui chamado para várias bandas e graças a Deus sobrevivo das gravações e do meu instrumento. (SANTOS, 2015)

Um adolescente do agreste sergipano viajar e tocar em um estúdio, por si, já demonstra ser algo diferente. É defrontar-se com um outro mundo. Receber o elogio de outro sanfoneiro, de grande reconhecimento no meio tornou-se uma experiência marcante para o músico. Mas os elogios e prestígio crescentes no meio dos forrozeiros não afetou o jeito de ser humilde e de certa maneira introvertida de menino do interior que não tem vergonha de repetir que gosta de “mato”, como chama a natureza que envolve o rio de sua infância. Genaro, por sua vez, tem uma técnica apurada e reconhecida no meio, tendo tocado já com artistas de renome da MPB, como Orlando Silva, Dominginhos e Oswaldinho do Acordeon. O prestígio e o poder de fascinação

¹⁸ Idealizado por Floriano Nogueira e José Costa, o grupo gravou seu primeiro LP em 1990. Anteriormente (1988) a dupla tinha um outro conjunto chamado “Nordeste Independente” que tocava músicas de Luiz Gonzaga, Trio Nordestino, Jackson do Pandeiro. O nome do grupo tem origem em um cactus típico do semiárido e agreste nordestinos *Melocactus Zehntneri*, vulgo Cabeça de Frade.

que um músico exerce sobre outro está ligado ao contexto específico vivenciado por cada um. Soenildo dos Santos, o Cobra Verde, escutava programas de rádios e consumia a música a que um garoto do interior sergipano tinha acesso. Isso, no entanto, era somado a um privilégio na vida do jovem artista: crescer em uma família de músicos. Crescia tocando, ouvindo e aprendendo a música com seu pai, tios, irmãos e primos mais velhos, que também traziam seus repertórios e bagagens culturais. O consumo desses bens é um elemento importante que vai moldando o gosto e visão do forrozeiro.

A partir da experiência em estúdio, Cobra Verde começou a tocar e fazer arranjos para diversos grupos de forró e bandas de forró eletrônico, emprestando seu talento, profissionalmente, em gravações e seguindo uma fama restrita ao meio musical. Ele, que já havia tocado sanfona em bandas de forró eletrônico por necessidade, sentia-se mais à vontade no estúdio, onde, ao gravar arranjos, gozava de liberdade relativa para dar vazão a sua criatividade. Todas essas inter-relações, tanto familiares quanto para além do meio familiar; vivências e influências musicais, contribuíram para a formação de sua consciência musical e desenvolvimento do seu talento. Vale também para este sanfoneiro a afirmação de Norbert Elias (2011): “(...) os seres potenciais que somos à nascença nunca se desenvolveriam até os seres que somos, se nunca tivéssemos sido sujeitos às obrigações impostas pela interdependência.” (p.102) Cobra Verde dependia do dinheiro de sua atuação como sanfoneiro, assim como os “donos de bandas” e empresários dependiam de seus serviços para as gravações e arranjos musicais.

Já com o nome mais conhecido dentro do forró, outra experiência que marcou a vida do músico foi o contato com o documentarista e produtor cultural belga Damien Chemin. Nos anos seguintes, após o encontro de Damien e Cobra Verde, iniciou-se uma relação de produção que proporcionou a Cobra Verde a oportunidade de tocar em festivais na Europa e Argentina. O belga chegou a lançar discos de forró no mercado europeu - a coletânea *Forro du Brazil* (dois volumes) e *Baú do Cobra Verde*. Damien Chemin também escreveu um texto sobre o sanfoneiro, que foi destaque de capa na revista francesa especializada *Accordeon & Accordeónistes*.

Cobra Verde é um dos sanfoneiros mais requintados do estado. A sua capacidade de improvisar na melodia e nas harmonias é única e sua técnica de sanfona quase perfeita (...) Esse artista exhibe toda sua criatividade através da releitura de clássicos do forró pé-de-serra. (CHEMIN, 2007).

Figura 5- “Cobra Verde senhor do forró” capa da revista francesa

Accordeon e Accodéonistes Nº 68



Fonte: Revista Accordeon e Accodéonistes N° 68 (acervo do pesquisador)

Após o retorno do produtor belga a Europa, Cobra Verde continuou sobrevivendo a seu modo, em Sergipe. O músico gravou mais cds de forma independente e continua fazendo apresentações e trabalhando em estúdio, mas sem a mesma projeção conquistada. Fala ele: “Tocando minha sanfoninha sobrevivo do forró. Graças a Deus, Ele me deu esse dom” (2015). Para um observador superficial poderia parecer que este “dom” seria inato e não algo que foi alcançado com muito trabalho, dedicação e convívio social estimulante. Como explica Elias (1995):

O produtor de arte - não importa quão espontânea seja a fusão entre material e fantasia – constantemente tem que resolver as tensões que surgem entre ambos. Só então a fantasia pode tomar forma, tornar-se parte integrante de uma obra e portanto tornar-se comunicável, capaz de produzir uma resposta em outros (...) isso também significa dizer que, sem esforço, nenhum artista é criador de obras de arte (...) Mas a consciência [artística] qualquer que seja sua forma específica, não é inata a ninguém. No máximo o potencial para

formar uma consciência é um dote humano natural. Tal potencial é ativado e toma forma numa estrutura específica através da vida de uma pessoa com outros. (ELIAS, 1995, p.65 e 66)

Cobra Verde foi sempre uma pessoa profundamente envolvida com sua música e muito afeiçoado aos dois filhos. Adorava ver a filhinha mais nova cantar acompanhando-o na sanfona. Orgulha-se do filho que já toca violão e triângulo e atualmente acompanha o pai nas apresentações. No entanto uma tragédia, a morte súbita da menina, abateu-se sobre a família. O fato abalou profundamente Cobra Verde. A morte, como afirma Nobert Elias

significa que o sobrevivente perdeu uma parte de si mesmo (...) foi destruída uma parte integrante de seu eu, a sua imagem do 'eu' e 'nós'. A valência que se afeiçoara a outro foi destruída. Como resultado, houve uma alteração da configuração particular de todas as valências do sobrevivente e mudou-se o equilíbrio de toda a teia de relações pessoais. (ELIAS, 2011, p.149).

Após um período de dor, luto e recolhimento, Cobra Verde começou, com ajuda de familiares e amigos, a reconstruir relações, o que trouxe algumas modificações na configuração anterior. Saiu do grupo do artista Alexandra, cantora e esposa, da qual se separou. Atua agora como vocalista o próprio sanfoneiro, acompanhado de seus dois irmãos. Houve por parte do grupo pressão para que Cobra Verde tocasse em São Paulo, seguindo o exemplo de Mestrinho e fizesse sucesso no Sul. Como falou um dos integrantes do grupo: “Cobra Verde, apesar de ser um grande profissional, não sei se é medo de cair no mundo, não sei o que ele tem! Só falta ele criar coragem e mostrar o potencial que Deus deu para ele” (ISRAEL, 2015). Seria falta de coragem? Por parte de alguém que já foi à Europa e enfrentou com sua sanfona plateias de vários países? E se a isso tudo se somasse à sua índole introspectiva que gostava mais de “mato e rio” do que “estrada” e “ficar longe da família”. O exemplo aqui citado mostra que, como para qualquer pessoa, as ligações afetivas entre o artista e outras pessoas não podem ser ignoradas. Se quisermos entendê-lo e entender sua arte, devemos considerar “a profunda necessidade emocional que cada ser humano tem relativamente aos outros membros de sua espécie” (p.149)

A breve narrativa biográfica de Cobra Verde e seus familiares demonstra aspectos de um mundo em transição no qual as fronteiras entre o rural e o urbano apresentam fluidez. O forró enquanto bem cultural assume novas dinâmicas em sua circulação. O forrozeiro Soenildo, em sua adolescência, tocava em povoados e fazendas para contribuir na sobrevivência familiar, décadas depois toca tanto em um festival de

“música do mundo” na Argentina quanto em um festival de jazz na Bélgica e na França. Somado ao talento, à técnica apurada e à capacidade de improviso do sanfoneiro está o contexto que possibilita um intercâmbio cultural de um documentarista europeu com a musicalidade nordestina. Ao apresentar-se em um desses encontros musicais na Europa, Cobra Verde demonstrou como um músico pode ser influenciado por outros ritmos ao tocar, de improviso, uma valsa que, ao contrário de outros improvisos seus, foi registrado já que o show estava sendo filmado. O mundo rural, bucólico do “pé de serra” distante e isolado - muitas vezes cantado no próprio forró - se apresenta em outro panorama na contemporaneidade. O universo do interior nordestino tem agora luz elétrica, centros comerciais, lan houses e bandas em praça pública na festa da padroeira. Alguns forrozeiros como Cobra Verde gravam suas proezas na sanfona em vídeos registrados pela câmera de um celular para colocar nas redes sociais e assim fazer circular sua música e talvez receber convites para apresentar-se. Aspectos da sobrevivência mais dura como tocar em festas com pouco estrutura para complementação de renda ainda permanecem na trajetória de outros forrozeiros, mas as tecnologias da informação andam em paralelo no cotidiano do “mundo rural”. Tecnologias de informação onde circulam os bens culturais a serem consumidos.

Para Matterlart (2005), durante o final do século XX, as tecnologias da informação e da comunicação foram elevadas a “posição de reordenação do mundo”. No entanto, o autor questiona: “A nova sociedade de redes favorecerá o advento de um mundo menos marcado pelos grandes desequilíbrios sociais ou reforçará as desigualdades planetárias, criando excluídos da modernidade digital?” (p.10). Difícil encontrar uma resposta precisa e delimitadora para a pergunta, mas algo é certo: os conflitos permanecem e assumem novas configurações. As desigualdades sociais, também presentes nas discrepâncias de poder, assumem novas dinâmicas, e continuam existindo atores desconectados das redes de circulação de bens culturais.

O mesmo mundo que propiciou ao belga Damien Chemian levar a música de Cobra Verde e de outros forrozeiros sergipanos a circular em um mercado europeu é o mesmo onde estão presentes as dificuldades de acesso do músico a um espaço no palco de qualquer programação cultural promovida pela prefeitura do seu próprio município de origem. As disputas pelo espaço em programações são uma das exemplificações das relações, por vezes, antagônicas de poder entre atores no cenário atual. Relações essas que serão aprofundadas e analisadas nos capítulos posteriores.

Neste capítulo inicial foram expostos de forma descritiva aspectos do cenário do forró sergipano. Para situar melhor o objeto dessa pesquisa, estaremos, no capítulo posterior, trazendo discussões teóricas a respeito do consumo cultural e das tradições.

CAPÍTULO 02 - CONSUMO CULTURAL E TRADIÇÃO NO MUNDO CONTEMPORÂNEO

Forrozeiros como Soenildo Santos, o Cobra Verde, precisam fazer sua música circular para ser consumida. Enquanto ator social, estabelece seus diversos relacionamentos para que isso seja possível. No entanto, sua música não é apenas um produto para ser consumido como um bem material, por exemplo. Atores sociais ligados à criação cultural¹⁹ têm o privilégio de encontrar caminhos para expressar e evocar sensações e sentimentos, produzindo repertórios simbólicos, reelaborando aspectos da realidade na qual estão inseridos. No caso da música, nos diversos momentos da história da produção cultural brasileira, é possível perceber modos de vida, costumes, elementos impregnados de humor, louvações, mas também lamentos, protestos e dor. Artistas consagrados do cenário musical brasileiro como Luiz Gonzaga, Pixinguinha, Cartola, Caetano Veloso são, antes de mais nada, integrantes de contextos sociais nos quais se inserem movimentos culturais específicos como o Baião, o Samba, o Tropicalismo. Eles nos deixam um legado simbólico que compõe parte da cultura de nossa sociedade e que nos ajuda compreender o mundo do qual fazemos parte. Muitas são as formas rítmicas, melódicas e poéticas de expressão musical e de entendimento do mundo através da música.

A música, como os demais bens culturais, no entanto, não está dissociada das lógicas econômicas que se organizam em função da contínua busca de lucratividade do mercado cada vez mais competitivo. O consumo aparece então como algo de extremo peso nas relações entre atores sociais ligados a música e, porque não dizer do homem contemporâneo. As práticas de consumo reorganizam e provocam embates no mundo atual. No entanto, vale a ressalva de Canclini (2010), segundo a qual, para entender mais profundamente a questão há necessidade de:

¹⁹ Já é bastante veiculado que o termo “cultura” e seus correlatos – produção, circulação e consumo cultural – abrigam inúmeras conceituações e, por vezes, ambíguas e insatisfatórias. Aqui compactuamos com a visão de Nestor Garcia Canclini (2010) na qual observa que o termo cultura está ligado ao “conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social” (p.42).

Para este trabalho, que tem como uma das temáticas centrais um estilo musical – o forró – enfocamos “cultura” enquanto fazer criativo, o fazer da arte do qual a música é elemento integrante. Produção criativa marcada pela historicidade, inseparável de sua base material. Produção cujos agentes encontram-se inseridos e influenciados por relações sociais interdependentes. A essas configurações complexas, conflitantes, cambiantes integram-se os processos identitários.

Reconceitualizar o consumo, não como simples cenário de gastos inúteis e impulsos irracionais, mas como espaço que serve para pensar, e no qual se organiza grande parte da racionalidade econômica, sociopolítica e psicológica das sociedades (CANCLINI, p.14, 2010)

Nesse sentido, a racionalidade e as lógicas que regem as interações sociais tem no consumo um forte espaço onde atores buscam a sobrevivência e o lucro. Baudrillard (2008), refletindo sobre o fenômeno dos shoppings e os *malls* em Paris, aponta como a lógica do consumo interfere no dia a dia dos indivíduos.

Encontramo-nos em pleno foco do consumo enquanto organização total da vida quotidiana, enquanto homogeneização integral onde tudo está compendiado e ultrapassado na facilidade, enquanto translucide de uma “felicidade” abstrata, definida pela simples resolução de tensões. (...) O trabalho, o lazer, a natureza, a cultura que outrora se encontravam-dispersas e provocavam a angústia e a complexidade na vida real, nas nossas cidades “anárquicas e arcaicas”, todas as atividades desgarradas e mais ou menos irredutíveis umas às outras – ei-las agora como um todo misturado, amassado, climatizado, homogeneizado no mesmo “travelling” de um “shopping” perene (...). (BAUDRILLARD, p.20, 1995)

Já na década de 1970, o autor apontava como o consumo redimensionava os espaços das cidades. Em uma crítica que afirma como o mercado homogeneíza ou pasteuriza as complexidades da vida, o autor se debruça também sobre a mídia e a publicidade para demonstrar como os signos são utilizados junto às mercadorias. Os signos que evocam sentidos e colaboram para gerar a “cultura do consumo”, que caracteriza a sociedade contemporânea como sendo aquela na qual há “proeminência cada vez maior da cultura de consumo” (FEATHERSONE, 2007, p.31).

O autor aponta três concepções da cultura de consumo: na primeira concepção destaca que “a cultura de consumo tem como premissa, a expansão da produção capitalista de mercadorias que deu origem a uma vasta acumulação de cultura material na forma de bens e locais de compra e consumo” (idem). Houve maior ênfase nas atividades de lazer e consumo. A expansão produtiva, no entanto, não se fez acompanhar de um acesso mais igualitário, como observamos na realidade cotidiana. Na segunda concepção, mais sociológica, segundo o autor, a satisfação e o status proporcionado pelo consumo “dependem da exibição e da conservação das diferenças em condição de inflação”, ou seja, dependem e marcam distinções sociais. A terceira concepção enfoca “os prazeres emocionais do consumo, os sonhos e desejos do imaginário cultural consumista e em locais específicos de consumo que produzem diversos tipos de excitação e prazeres estéticos”. (Ibidem).

As três concepções não excludentes entre si, enfatizam ora um ora outro aspecto da cultura de consumo. Além da oferta ampliada de bens materiais, há excessiva oferta de bens simbólicos. Isto não quer dizer que grande parte das populações tenha satisfeito o acesso de consumo de artigos de primeira necessidade para uma sobrevivência digna (alimento, agasalhos, moradia, etc). As populações mais pobres encontram também grandes obstáculos para o consumo de produtos classificados pelo autor como conjunto de informação (educação, informação, atividades culturais, lazer), para as quais há “técnicas eficazes de exclusão”: o tempo dedicado a práticas culturais e quais as práticas acessíveis a diferentes classes.

Zygmunt Bauman (2011) por sua vez constata que:

A economia consumista vive da rotatividade de mercadorias e sua fase de ouro é quando mais dinheiro muda de mãos. E o dinheiro muda de mãos sempre que produtos de consumo são lançados ao lixo como entulho. Por conseguinte, numa sociedade de consumidores, a busca de felicidade tende a ser redirecionada do *fazer* coisas ou *adquirir* coisas, para *descartar* coisas. (BAUMAN, 2011, p.162)

Bauman, ao mencionar a diminuição do “fazer” no cotidiano das pessoas, levanta um alerta em torno de uma de suas características: cada vez mais substituem o cantar, o dançar, para tornarem-se expectadores (mais ou menos atentos/ fascinados) da dança, do canto, que aparecem na televisão ou no palco e telão do mega-show. De criadores culturais que elaboram algo para presentear, passam a comprar o que a propaganda ofereceu; trocam o prazer de brincar, construir castelos de areia com os filhos, e neste brincar construir valores, princípios, atitudes, como o compartilhar e respeitar o que é substituído pelo isolamento frente a televisão.

A produção de objetos com validade marcada, inclusive de sucessos musicais e seu consequente rápido descarte, gera a necessidade de substitutos para realimentar a produção e o consumo. E isto em um ritmo frenético que contraria a necessidade de “amadurecimento” criativo/reflexivo de produtos culturais de qualidade. Além do acúmulo de lixo produzido - um dos maiores problemas do meio-ambiente –, os objetos de pouca durabilidade produzem uma busca constante por satisfação provocada pela propaganda para girar a roda da economia.

É a insatisfação dos desejos e uma convicção firme e perpétua que cada ato de satisfação *ainda deixa muito a desejar e pode ser melhorado* que constitui os verdadeiros pêndulos da economia voltada para o consumidor [...] Além de ser uma economia de excesso e descarte, o consumismo, pela mesma

razão, é uma economia de decepção. Assim como o excesso e o descarte, a decepção [...]. é sintoma de boa saúde e sinal de que essa economia está no caminho certo. (BAUMAN, 2011, p.174 e 175)

A circulação rápida encurtando o tempo entre produção/consumo/descarte promovida pelo mercado para substituir aquilo que já não gera mais lucro se opõe à natureza da criação artística, à mensagem das artes, pois apresenta “respostas fáceis e apressadas que aprisionam e aniquilam as questões”, (p.210) sendo que, segundo Bauman, estaria em jogo hoje “a sobrevivência das artes como nós as conhecemos desde que as pinturas nas paredes de Altamira foram feitas” (Idem).

O fluxo sempre renovado de mercadorias ofertadas pelas diversas formas de propaganda onipresentes e cuidadosamente estudadas para alimentar o desejo da cultura de consumo atinge todos os estratos sociais. No entanto, além de necessidade de renda

[...] se tornam importantes o gosto, o julgamento discriminador e o conhecimento ou o capital cultural, que capacitam grupos ou categorias específicas para a compreensão e classificação adequada das mercadorias novas, bem como para a maneira de usá-las.(FEATHERSTONE, 2007, p.36)

A classificação de mercadorias novas e a compreensão dos públicos consumidores são aspectos também existentes no mercado musical. No entanto, a música não é somente uma mercadoria e tanto o produtor criativo quanto aquele que consome a arte estão inseridos em contextos sociais e históricos que interferem diretamente na produção e circulação da música. Ao abordar o forró, em especial o forró pé-de-serra, a discussão necessariamente deverá incluir mais um elemento: a tradição. Quando lidamos com a musicalidade tida como tradicional, nos deparamos com peculiaridades ainda mais específicas. A que contextos remete a tradição na qual se apoia o pé-de-serra? Como ela é percebida pelos forrozeiros? Qual a sua força agregadora diante do cotidiano dos atores? E, principalmente: quais as implicações quando essas tradições estão em contato direto com a realidade do mercado de consumo de bens culturais?

2.1 Da produção industrial cultural ao consumo cultural flexível

A música produzida e consumida na primeira metade do século XX – apenas para tomar como referência temporal a elaboração de um importante marco

teórico, a teoria crítica da Escola de Frankfurt - era baseada em outras relações humanas, outro ritmo de vida, outro contexto de mercado e uso de tecnologias então existentes.

Benjamim, utilizando o exemplo da estátua de Vênus, aponta a origem cultural da obra de arte – a estátua como objeto de culto dos gregos. Simultaneamente, mostra a inserção da obra de arte na tradição caracterizada por ele como “uma realidade viva, extremamente mutável” (BENJAMIN, 2000, p.228). A referida estátua - em contexto histórico religioso muito diferente daquele da antiga Grécia – foi considerada, pelos sacerdotes da Idade Média, um “ídolo maldito” (referência cultural às avessas), e, por tanto, mantendo a aura; sendo que, para o autor, aura “designa o valor cultural da obra de arte” (Idem,p.229).

Ora, é um fato de importância decisiva, a obra de arte perder necessariamente a sua aura a partir do momento que não possuía nenhum traço de sua função ritual. Noutras palavras, o valor da unicidade próprio à obra de arte “autêntica” se baseia nesse ritual que foi originariamente o suporte do seu antigo valor de uso. (BENJAMIN, 2000, p.229).

Ameaçada pela reprodutibilidade técnica, a perda da aura equivaleria à dessacralização da arte. A reprodutibilidade também deselitiza a arte. A arte sai dos santuários e ambientes suntuosos, laicos e religiosos: igrejas, monastérios, palacetes, salões, museus, salas de concerto. A reprodução técnica permite à arte aproximar-se do público, chegando a lugares e tempos nos quais “o próprio original jamais poderia se encontrar. Sob forma de foto ou disco, ela permite sobretudo aproximar a obra do espectador ou do ouvinte”. (Idem, p.225). Além dessa aproximação, vale chamar a atenção também para as possibilidades de intercâmbios geradas por essa reprodução. Tomemos como exemplo um núcleo de descendentes de alemães na década de 50. Instalados na região sul do Brasil, tinham o hábito de cantar em sua língua materna, mas também se reuniam em torno do rádio – o mais importante meio de comunicação nos rincões dos pampas gaúchos – para escutar além dos avisos e noticiários; dos tangos das emissoras vizinhas castelhanas; as músicas de um outro universo cultural cantadas por Luiz Gonzaga. O avanço tecnológico da época também permitia que se realizassem pequenos bailes organizados pela juventude daquele núcleo de agricultores. Bailes que eram animados pelas mesmas músicas reproduzidas através dos LPs, recém-lançados do “Rei do Baião”. (ARNS, 2015)

Se os shows de Gonzaga país a dentro foram patrocinados por empresas como Moura Brasil, também não dá para esquecer que a publicidade foi desde o início presença importante nas rádios brasileiras. Exemplo disso, segundo Amorim (2015), foi o noticiário Repórter Esso, “escrito e produzido pela agência de notícias americana United Press International (UPI)” (p.31) e patrocinado por importante agência de publicidade. Outro exemplo, a presença de Carmem Miranda nos Estados Unidos, foi mediada pelo Escritório Inter-americano que deveria “consolidar a hegemonia americana” (p.31) na América Latina, através de relações comerciais e culturais. Segundo Amorim, “a United Fruit usou Carmem e seu colorido chapéu de frutas tropicais par vender as propriamente ditas.” (p.31). Sem que fosse pago, um único tostão à cantora. A importância dos meios de comunicação de massa na difusão da música e a exploração de artistas não é, portanto, algo recente. A comunicação via rádio visava também a integração nacional desde 1935, com a criação da “Hora do Brasil” por Getúlio Vargas. Da preocupação com a integração fazia parte a música “autenticamente brasileira”, de preferência de origem rural.

Alves (2012) chama atenção para a força da Rádio Nacional nas décadas de 1940 e 1950, observando que o faturamento da rádio chegava ultrapassar 100 milhões de cruzeiros e recebia em média 110 mil cartas de ouvintes destinadas principalmente ao departamento de música. Números significativos para a época e na qual o mercado publicitário e a música popular – enquanto divulgadora de marcas - estavam muito bem alinhados:

Uma das primeiras criações do recém-inaugurado departamento foi a produção e veiculação do Programa *Cancioneiro Royal*, o qual como o próprio nome sugere, vinculava a marca dos produtos da indústria *Royal* a determinados conteúdos da música popular brasileira. A produção do Cancioneiro Royal, foi entregue ao poeta Zé Dantas [um dos parceiros de Luiz Gonzaga] até o final de 1951. (...) em 1945, apenas 11% do conteúdo musical transmitido pela Rádio Nacional era de música popular brasileira; em 1952, esse mesmo conteúdo já era de 23%. (ALVES, 2012, p.314)

Além de colaborar para o entendimento de uma concepção do que é a música brasileira “autêntica”, emissoras de rádio da época auxiliaram na “invenção da tradição”²⁰ do Baião de Gonzaga. Uma tradição que era estilizada e roteirizada por compositores que tinham suas memórias e vivências nos forrós e fazendas de sua

²⁰ “Por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado”. (HOBBSAWM, 2015, P.08)

infância. Todas essas memórias transformadas em música deram as cores de um Brasil telúrico que foi muito bem consumido na época.

Fazendo um exercício de percepção do mercado musical brasileiro em diferentes contextos históricos e econômicos, é possível observar a reinvenção da tradição em movimentos musicais como o Baião, Tropicalismo e o *Manguebeat*. No primeiro, Luiz Gonzaga - junto com compositores como Humberto Teixeira e Zé Dantas - retrabalhou e estilizou elementos tradicionais como as batidas de viola, as novenas populares e toda a riqueza do imaginário interiorano. Já o Tropicalismo, em décadas posteriores (1960 e 1970) – além de inovações estéticas – utilizou elementos percussivos e de rima do universo nordestino, adicionando no mesmo mosaico sonoro guitarras e timbres do rock pop mundial da época. Por vias “antropofágicas”, uma dinâmica semelhante aconteceria na década de 90, quando jovens da região metropolitana de Recife absorviam elementos do maracatu rural para conectar com guitarras, versos de hip hop e lendas urbanas da capital pernambucana criando o movimento *Manguebeat*. São três movimentos que aconteceram em momentos históricos diferentes, mas que possuem similaridades enquanto recriação de elementos musicais da tradição nordestina, além de uma veiculação forte com a realidade social, mesmo que inseridos nas dinâmicas do mercado cultural brasileiro.

Se o Baião pôde chegar à fronteira do Brasil com o Uruguai, foi devido à rádio e à indústria fonográfica da época. Em seguida, as emissoras de televisão unindo imagem e som, ampliaram a circulação e o consumo musical. A expansão da TV comercial, patrocinada pela ditadura na década de 1970 e à qual o tropicalismo foi contemporâneo, solidificou-se nos anos subsequentes sob o monopólio da Rede Globo²¹. É ela que dita, em parte, quais as músicas de maior audiência e quais os artistas de maior destaque. Estimulando o mercado e retroalimentando a audiência, em um espaço privilegiado do horário nobre, a emissora coloca opções para que público escolha qual será a música de sucesso do verão.²²

²¹ Em 1970, apenas 24 % dos brasileiros tinham aparelhos de televisão, já em 1988 no encerramento do Regime Militar, o número havia subido para 71% (AMORIM, 2015, p.196). Em 1993 “a Globo tinha 75% da audiência e ficava com 80% do mercado publicitário na televisão brasileira” (p.142). “Em 2002 a Globo tinha 32 emissoras de TV e 87 de rádio” (p.159).

²² “Fetiche”, da banda Aviões do Forró, foi a grande vencedora da Batalha da Música do Verão. Em segundo lugar, ficou “Latinha”, de Naldo. Do sertanejo ao funk, do axé ao forró tem um monte de sucesso na boca do povo. Por isso, o Fantástico inventou a brincadeira para saber qual seria o hit do verão 2016. Foram quase 6,5 milhões de votos pelo site.”

In: <http://g1.globo.com/fantastico/noticia/2016/02/avioes-do-forro-vence-batalha-do-verao-com-musica-fetiche.html> acessado em 01/03/2016

Para a TV comercial, predominante no Brasil, vale o que Akcelrud (2008) atribui à produção cultural “(...) a força motriz é econômica: qualquer que seja o conteúdo a ser veiculado, o mais importante é que ela gere lucro e que leve à acumulação do capital”. (p.39). A busca do lucro se faz de mãos dadas com a busca de prestígio e troca de favores junto ao poder político, de quem precisa para ampliar e solidificar suas empresas. Por outro lado, os movimentos anteriormente citados mostram que quando a realidade social se torna fonte da produção criativa, ela pode – na contramão de estratégias homogeneizantes – tornar possível “uma grande variedade de modos de expressão dos contrários” (Akcelrud, 2008, p.42).

A exposição de contradições existentes permite uma leitura mais crítica da realidade e, paralelamente, contribui para a construção e transformação de representações de uma cultura nacional que aproveita elementos identitários regionais. Retrabalhando-os com outras influências, criam “sentidos com os quais podemos nos identificar” (HALL, 2006, p.51). Assim, “Asa Branca”, de hino nordestino transformou-se em hino dos desterritorializados: desde o exilado político Caetano Veloso a todos aqueles - nordestinos ou não - que foram e continuam sendo constrangidos pela luta da sobrevivência a buscar outras paragens fora de seus locais de origem.

Outro aspecto presente nesses movimentos foi a necessidade de buscar elementos de afirmação de uma “cultura brasileira”. A construção de algo que representasse o local em oposição ao global é perceptível na releitura sonora e na estética desses movimentos de reinvenção da tradição. As referências aos trópicos, o sotaque baiano e o diálogo de Gilberto Gil²³ com a sanfona do jovem e ainda pouco conhecido, em termos nacionais, Dominginhos, são exemplos.

Um aspecto central da crítica construída por Horkheimer e Adorno à indústria cultural é a manipulação que provocaria um sério risco à capacidade reflexiva colocando em cheque a autonomia do indivíduo. No entanto, a dominação/sujeição não acontece de forma tão determinante como, por vezes, transparece no pensamento dos críticos da Escola de Frankfurt. Ela deve ser questionada, relativizada. Partindo do pressuposto de que cada ser humano é um ser único, que as pessoas podem – a partir de suas vivências, de seu próprio capital cultural construído no convívio com seus grupos

²³ Uma das mentes criativas do tropicalismo, Gilberto Gil foi altamente impactado pelas tradições nordestinas após viajar para Caruaru (PE) e conhecer de perto a banda de pífano conforme depoimento de Caetano Veloso no documentário “Tropicália” (2012) dir. Marcelo Machado.

sociais – perceber, refletir e assimilar de forma idiossincrática, diferenciada, as mesmas mensagens contidos nos produtos culturais, não é provável um consumo totalmente passivo por todos o tempo todo. Por outro lado, há de se considerar que uma recepção mais ativa depende muito do domínio dos códigos das diferentes linguagens, do acesso a uma maior diversidade das manifestações culturais e de uma formação geral sólida, entre outros. Aspectos esses ainda longe de serem alcançados pela maioria da nossa população.

Nesse sentido, Mike Featherstone (1995) recomenda mudança do papel dos intelectuais, que deveriam “reconhecer a natureza limitada de suas proposições [e perdendo o papel de “legisladores”] e desempenhar o papel mais restrito de intérpretes “capazes de vasculhar” a vasta coleção de tradições culturais” (p.192). Também a escola – desde a infantil até a universidade – deve mudar. Sendo que conforme o autor, “muda o papel de educador convicto, que tem confiança em seu julgamento estético e na necessidade de moldar a sociedade em termos dessa convicção para o de comentador que representa e decodifica as minúcias das tradições e objetos culturais sem julgá-los nem hierarquiza-los.” (p.193). Na sociedade em que observamos diferentes posições de poder, a hierarquização de bens culturais e de manifestações artísticas é algo perceptível. O prestígio, assim como o status adquirido, pode ser observado quando termos como “alta” e “baixa” cultura são empregados. Os veículos de comunicação, enquanto geradores de conteúdo e responsáveis pela circulação da música, também são segmentos que possuem um peso considerável nesse jogo de forças.

Os complexos midiáticos no mercado de bens culturais e, mais especificamente, da utilização da propaganda, estimulando sentidos, criam necessidades e interferem diretamente nas possibilidades de escolha:

A propaganda global é a tecnologia fundamental para a disseminação em âmbito nacional de uma infinidade de ideias criativas e culturalmente bem escolhidas da agência do consumidor. Essas imagens da agência constituem distorções cada vez maiores de um universo de propaganda tão sutil que o consumidor é constantemente ajudado a acreditar que é um agente, quando, na realidade, na melhor das hipóteses, ele é um mero escolhido. (APPADURAI, 1999, p. 324)

Seja através de um cenário mundial ou local, o consumidor de música forma seu repertório dentro de uma gama de possibilidades através dos meios de circulação às quais tem acesso ou não. A música mais executada nas emissoras de rádio, de televisão

e que circula nos portais de internet influencia não somente a escolha do consumidor, mas também dos agentes de poder público que buscam num amplo eleitorado agradar o “gosto popular”.

Para Jean Baudrillard (1995), a sociedade de consumo necessita de reciclagem constante no sentido de descarte substituído por novidades. A reciclagem não acrescenta

(...) nada às qualidades intrínsecas do indivíduo. Possui no entanto, o caráter de profundo constrangimento e seu critério é o sucesso ou a rejeição social [faz parte dessa organização da sociedade] a reciclagem cultural que constitui o inverso da cultura concebida como: 1. Patrimônio hereditário de obras, de pensamentos e de tradições; 2. Dimensão contínua de reflexão teórica, transcendência crítica e função simbólica. (BAUDRILLARD, 1995, p.104 e 105)

Esta análise caracteriza um dos principais conflitos entre componentes de tendências diferentes do forró. Enquanto uns aderem em parte ao que o autor denomina reciclagem cultural e cujos fãs se identificam com seus sucessos “novos e atuais” de enorme alcance de público, mas de pouca duração, a outra vertente da produção do forró se aproxima mais do entendimento de cultura expresso pelo referido autor. Esta outra vertente do forró teria a tradição como um elemento basilar, inclusive de resistência. Falando da relação mercado/consumo musical, Bauman (2011) também cita a tendência à reciclagem de formas musicais de pouca duração, apresentadas ao mercado consumidor como novidade. Escreve ele:

No caso da música popular, todos os estilos retrô imagináveis mais todas as formas concebíveis de reciclagem e plágio que contam no curto intervalo da memória pública para serem mascaradas como as últimas novidades, encontram-se aglomeradas no limitado intervalo de atenção dos fãs de música. Esse caso é apenas a manifestação de uma tendência quase universal que afeta em igual medida todas as áreas da vida atendida pela indústria de consumo. (BAUMAN, 2011, p.168)

Essa tendência à alta rotatividade para os produtos de consumo se opõe ao que se entendia (ou ainda se entende) por criação artística. O criador, imbuído no fazer artístico, necessita de tempo para projetar, amadurecer, produzir sua obra, reformulando-a no processo conforme exigência interna de perfeição. A obra de arte pela qualidade alcançada é então o oposto ao descartável, podendo sobreviver ao próprio criador. Não se pode esquecer que as artes enquanto “unidades avançadas da cultura [são] engajadas em batalhas de reconhecimento cujo propósito é explorar,

pavimentar e mapear as estradas que a cultura humana pode (ou não) seguir” (Idem, p.201).

A produção musical, acumulada através da história da humanidade assim como a oferta atual não se restringe a produtos massivos. Mesmo considerando o desigual acesso ao patrimônio musical, a construção social do gosto, por sua vez, não é algo linear que responda claramente à lógica do mercado de bens culturais. As afinidades dentro de núcleos menores como a família ou o bairro – apesar de por vezes incorporadas nos processos de marketing - também possuem seu poder de interferência no consumo. O ator social que busca escutar a música em suas horas de lazer possui uma autonomia relativa na sua leitura das mensagens midiáticas.

Fábio Akcelrud Durão (2008) propõe como estratégia para enfrentar a proliferação de mensagens pela tecnologia midiática uma leitura ativa:

A leitura que busca arrancar o objeto do fluxo avassalador de mensagens representa uma tentativa de redenção de artefatos seletos da cultura de massa. Sem dúvida, conseguir produzir sentido a partir daquilo que pareceria a princípio mera repetição pode ferir a experiência concreta de consumo dessas mensagens – no limite uma mera reação a estímulos, à calma ou à excitação -, mas corresponde à única forma satisfatória de lidar com o universo com o qual não se pode mais não se relacionar (DURÃO, 2008, p.42) [grifo nosso]

Escolher o objeto de atenção entre inúmeras ofertas mesmo que a escolha sofra “refração das relações de poder pré-existent” (GIDDENS, 1997, p.95), é um ato de decisão, de autonomia ou que a ela conduz. Produzir sentido, tornar-se através da leitura, co-produtor do texto pode **não** ser “a única forma satisfatória” de reagir ante as mensagens da indústria e do mercado cultural. No entanto, relembando Bakhtin (1981) concordamos que, assim como a linguagem, também o conhecimento e a consciência se constituem na interlocução (entre falantes, entre escritor/leitor, entre músico/ouvintes e entre culturas), no confronto de signos mediante outros signos. Resulta daí que, a partir de um núcleo comum, o texto verbal ou não verbal, poderá haver tantas leituras, tantas significações quantos forem os interlocutores do texto que a partir de suas vivências e ou força da imaginação são tentados a construir outros cenários, criar outros movimentos, outros itinerários e desfechos. A leitura também pode ser transportada para o universo do forró, seus compositores, intérpretes e consumidores.

Havia razão para o alerta de perigo da homogeneização que transparece na crítica dos frankfurtianos? O que permanece do contexto de produção industrial em massa a qual era justificada pela satisfação de “necessidades iguais” (artificialmente

provocadas)? Caberá aquele alerta hoje ainda? Ou no atual contexto de flexibilização do mercado caberia melhor a afirmação de Appadurai (1999): “O problema central das interações atuais é a tensão entre homogeneização cultural e a heterogeneização cultural” (p.311).

Atualmente o contexto do sistema capitalista se modificou, pois foi tensionado por novos problemas: a superprodução e a manutenção de estoques, então própria do sistema, levaria a uma queda de preços e, conseqüentemente, da lucratividade, provocando uma crise de acumulação do capital. Crise essa que se tenta combater com a recessão: queda da produção, desemprego generalizado, redução dos níveis salariais.

Durante a crise, paradoxalmente, não há escassez dos fatores de produção, há matéria-prima, a maquinaria está disponível, os trabalhadores querem vender sua força de trabalho e assim por diante. Contudo nada será feito pelos capitalistas a não ser que vislumbrem possibilidade de lucro.
(RAMOS,1997, p.78)

A necessidade de superar a crise conduz, a partir da década de 1970, à flexibilização do mercado, produção de maior variedade de bens em lotes menores, sem estoques; terceirização de produção e/ou serviços; acentuação da precarização das relações de trabalho; flexibilização da legislação do trabalho; melhoria na comunicação via satélite; ênfase na inovação tecnológica. A exploração predatória dos recursos naturais, acúmulo de lixo, poluição, doenças em escalas globais, falta de água potável, aquecimento global e desequilíbrio climático; inovações sucessivas principalmente nas tecnologias eletrônicas, tornam obsoletos e descartáveis aparelhos e acessórios numa velocidade pautada pela lucratividade.

A técnica não é neutra. Inserida num mundo de sociedades desiguais, seu domínio e uso são, em grande parte, determinados pelos atores que possuem uma posição social de poder econômico ao qual se conjugam o poder político e o poder bélico. Resulta daí que os fins que determinam o uso da técnica não são a democratização do acesso à cultura nas suas variadas manifestações e, muito menos, diminuição das desigualdades socioeconômicas, mas é, predominantemente, a busca voraz do lucro. O consumo entra nessa lógica, mas diversifica-se. Procuram-se nichos e segmentos dentro da própria diversidade de um mundo global. O consumidor cultural do mundo contemporâneo entra no jogo, mas ele não é de todo passivo e nem se pode dizer que exista sua completa autonomia ou independência.

No final da década de 50 e anos posteriores (60 e 70), estudos dos CCCS – Centro de Estudos Culturais Contemporâneos - observavam a produção cultural que não era proveniente somente das elites. Na percepção dialética de resistência e consumo ali encontrada, os pesquisadores apontavam traços de comportamento e, entre eles, uma das formas de expressão mais significativas, a música. Bem cultural este relacionado ao estilo de vida de grupos de jovens que possuíam poder aquisitivo maior. Inseridos em um contexto de pós-guerra, movimentos juvenis de contracultura passam a questionar, entre outras facetas da sociedade de então, a família na sua forma tradicional com papéis de poder bem definidos.

Stuart Hall (2003) descreve a sua dificuldade para esclarecer o “legado teórico” dos Estudos Culturais por conta das diversas visões e concepções metodológicas naquele contexto. No entanto, ressalta o caráter de posicionamento político dos seus integrantes na busca do entendimento das relações entre cultura e sociedade. O autor cita Gramsci para tentar descrever o momento em que se desenvolviam os estudos do CCCS:

[o legado de] Gramsci me parece ser o que mais se aproxima daquilo que procurávamos fazer. Certamente, sua frase “a produção de intelectuais orgânicos” se revela problemática. Mas para mim não há dúvidas de que buscávamos uma prática institucional nos estudos culturais que pudesse produzir um intelectual orgânico.(HALL. 2003, p.194).

Apesar da dificuldade que o próprio autor ressalta, em realizar essa prática de intelectual inserido em movimentos políticos com o intuito de transformar a realidade, é interessante observar o posicionamento político que se reflete nas escolhas e análises de problemáticas investigadas pelos Estudos Culturais. Assim tentavam romper com a concepção elitista que considerava somente como cultura as produções “eruditas”. Dedicaram-se, por exemplo, a investigar produções literárias das classes operárias ou estilos de vida de jovens tidos como desviantes na sociedade, mudando o foco dos estudos e sua abrangência.

Ennes (2008) aponta que as contribuições de Richard Hoggart, um dos fundadores dos estudos culturais, que ao analisar a cultura operária percebe a resistência por intermédio da cultura e que a influência e o poderio da indústria cultural não era completamente determinista.

(...) a classe operária dispõe de mecanismos e estratégias que garantiria certa autenticidade de suas manifestações culturais em relação ao processo de alienação operado pela “indústria cultural”. Essa ideia é central na conversão de aspectos do cotidiano e de grupos sociais, até então marginalizados pela tradição sociológica voltada às classes e às estruturas sociais, em temas de estudos que marcarão as gerações futuras dos Estudos Culturais. (ENNES, 2008, p.30).

Atualmente, a herança dos Estudos Culturais demonstra a importância para explicitar relações de poder no âmbito da academia, no debate sobre as concepções de cultura e no recorte dos objetos. Recorte esse que também observa as relações estabelecidas através do consumo da música. Quem estabelece as regras de oferta da música na sociedade contemporânea? Além de espaço das performances e expressão das sonoridades, o palco é um dos momentos em que a música é ofertada aos consumidores. No entanto, ao decorrer da história os locais de apresentações se modificaram: incorporaram outras dimensões e estratégias de visibilidade para atrair o público. Mas o público consumidor também modificou as suas formas de interação e acesso aos bens culturais.

2.2 Democratização e exercício de direitos frente ao consumo

Teóricos da década de 1940 e 1950 já apontavam que a reprodução em larga escala não significou a democratização dos bens culturais. Canclini (2005) constata que, no mundo contemporâneo, se acentua a internacionalização do mercado de música dominado por umas poucas corporações multimídia. Ampliam-se as oportunidades de compra, mas não necessariamente de acesso. Com as fusões de transnacionais, poucos grupos dominam “grande fatia do bolo”:

Desde a década de 1990, cinco empresas transnacionais apropriaram-se de 96% do mercado mundial da música (as majors EMI, Warner, BMG, Sony, Universal Polygram e Phillips) e compraram pequenas gravadoras e editoras de muitos países latino-americanos, africanos e asiáticos. (CANCLINI, 2005, p.245)

Os números impressionam em termos de dimensões. Eles explicitam o domínio das empresas sobre o enorme acervo de bens musicais por elas abocanhado. O autor aponta diversos casos relacionados a direitos autorais. Assim, o músico brasileiro, Hermeto Pascoal, conhecido por sua criatividade e versatilidade, para executar suas

obras, “deve pedir autorização a uma das “majors” se não quiser cair na ilegalidade e ser denunciado pirateando-se a si mesmo” (Idem, p.245).

Muitas produções, excluídas dos mercados musicais, acabam escondidas em prateleiras sob o rótulo genérico da “worldmusic”. Como consequência da seleção de obras pelas transnacionais em busca das audiências massivas, um enorme acervo musical pode nem chegar até público consumidor. Um exemplo disso foi o que aconteceu com parte do acervo da Discos Marcus Pereira, como aponta Canclini (2005):

(...) dezenas de discos – resultado de uma extensa pesquisa de campo e registro sonoro etnográfico de gêneros tradicionais brasileiros –, realizados pela Discos Marcos Pereira, foram vendidos, com todo o acervo desta gravadora, à Copacabana Discos, que depois foi comprada pela EMI, posteriormente vendida à Tim Warner e recentemente adquirida pela AOL. (CANCLINI, 2005, p. 245)

Não se sabe ao certo se nesse caminho entre gravadoras, o acervo foi disponibilizado para o público. O que podemos afirmar é a importância da Discos Marcos Pereira para a música brasileira. Neste selo foi produzida a coleção “Música Popular” (da qual Canclini faz referência acima). Nesta coletânea, já esgotada, há uma série de discos que apresentavam um passeio pelos diversos ritmos, canções e pequenos relatos dos mais variados rincões brasileiros: da gaita de fole e depoimento do velho colono do sul do país, a canções do bumba meu boi do Maranhão. Marcos Pereira foi um produtor ousado e arrojado na década de 1970, personagem importante na música brasileira. Na época chegou a abandonar sua agência de publicidade e abrir um selo independente, conseguindo gravar diversos nomes que fizeram parte da história da música brasileira, abrindo espaço para expoentes extremamente criativos e talentosos do cenário musical na época:

Para muitos, era um empresário quixotesco que quis transformar a produção musical regional brasileira em sucesso de mercado e que, com a mesma disposição, atacava as grandes gravadoras e os hits de televisão. Na lembrança dos amigos, sobressai a imagem de um sujeito de coração grande, capaz de empregar gente ameaçada pelo regime militar e “adotar” artistas que considerava talentosos. Todas essas versões se misturam numa personalidade heterogênea, motor de uma empresa que lançou alguns dos mais interessantes discos brasileiros entre 1974 e 1981. De Cartola à Banda de Pífanos de Caruaru, de Ernesto Nazareth (pelas mãos do pianista Arthur Moreira Lima) a Paulo Vanzolini, do Quinteto Armorial a Elomar, a Discos Marcus Pereira abriu espaço para compositores e intérpretes que transbordavam em criatividade, mas encontravam pouco espaço nos escaninhos das majors. (ARAGÃO, 2012)

Recorro às memórias de infância dos discos consumidos pelos meus pais, que continham a coleção Música Popular Brasileira mencionada. Na capa de um dos volumes relacionados ao nordeste, havia a foto de um vaqueiro adentrando à vegetação densa e árida da caatinga. Os encartes dos LPs vinham com textos descritivos e detalhados sobre as manifestações. A audição desses LPs ampliou meu conhecimento de mundo e da região em que eu vivia. Querendo proporcionar ao meu filho de 2 anos contato com canções registradas naquela coleção, apenas na internet fui encontrar alguns fragmentos em sites especializados, alguns blogs e redes sociais audiovisuais como You Tube.

O caso do selo Marcus Pereira Discos é emblemático, quando se pensa em consumo e musicalidade no mundo contemporâneo. O mercado de gravadoras não consegue repassar para o consumidor de uma forma geral a rica diversidade do acervo. Amantes da música, colecionadores e pesquisadores conhecem o acervo e criam uma rede própria e informal de circulação dessa música na internet. Atitude importante, mas insuficiente devido à grande riqueza do material. Não havendo regravações ou estratégias que partam para um mercado mais amplo, há um risco desse trabalho e outros acervos de registro semelhantes ficarem restritos a pequenos nichos de mercado ou até mesmo caírem no esquecimento.

Essas informações demonstram uma realidade que vai além daquela analisada pelos teóricos de Frankfurt. Enquanto uma das críticas centrais desses teóricos focava fortemente na reprodução em larga escala como empobrecimento da arte, o problema aqui parece ser acrescido de outra problemática: o impedimento de uma produção artística criativa e diversa circular em seu próprio país. Possivelmente, moradores do estado onde a equipe de Marcus Pereira registrou aboios, toadas, ou gaitas de fole desconheçam esses registros e até mesmos os artistas gravados na coleção Música Popular. No entanto, vale ressaltar que a circulação da música e seu consumo não se restringe somente às gravadoras. Desde feiras, festas particulares, encontros comunitários e apresentações em bares, casas de shows, muitos são os palcos também que levaram artistas como Quinteto Violado e Cartola a conquistarem suas escalas de sucesso além da gravação de seus discos.

Dependendo da sua formação e vivências, o consumidor atualmente pode ter acesso a bens culturais diversos e variados com a internet. Essa atuação, no entanto, não

é de completa autonomia diante da força dos atores que detêm grande poder econômico no palco de disputas do mercado musical.

E como o consumidor pode atuar diante desses novos cenários do mundo contemporâneo? Cenário esse apontado por Canclini (2010) como sendo de uma política cada vez mais desacreditada; da subordinação dos grandes meios de comunicação a critérios empresariais do lucro; da diminuição da presença do Estado? O autor propõe uma maior atenção ao exercício da cidadania sem a desvincular do consumo. Partindo da observação de um mundo onde a comunicação e os intercâmbios se dão em âmbitos globais, o autor entende que “consumir é participar de um cenário de disputas por aquilo que a sociedade produz e pelos modos de usá-lo.” (p.60 e 62). Lembrando as múltiplas reivindicações pulverizadas em diversos movimentos (racial, gênero, ecológico), o autor sugere que “atualmente o mercado estabelece um regime convergente para essas formas de participação através da ordem do consumo” (Idem, p.37). No entanto, apesar de apontar aspectos interessantes do consumo vinculado à cidadania, sentimos falta que o autor explicita, com fatos, como o consumo pode ser esse espaço de reivindicação dos mais variados direitos. Canclini apresenta o que seriam requisitos para “articular o consumo com um exercício refletido da cidadania” (p.70):

- acesso fácil equitativo para as maiorias aos bens e mensagens representativas;
- informação confiável a respeito dos produtos para o controle dos consumidores;
- participação da sociedade civil nas decisões referentes ao consumo desde a qualidade de alimentos às concessões de canais de tv;

Os requisitos apontados pelo autor são, sem dúvida, muito importantes. Canclini, no entanto, não esclarece como eles podem de fato ser efetivados em uma sociedade de jogo de interesses por vezes desiguais em termos de acesso aos espaços de decisão. Tomemos como exemplo a realidade brasileira e as concessões de TV, visto que, legalmente, cada emissora é uma concessão pública. Mas não está na pauta de discussão dos agentes públicos e empresários incluir o cidadão comum nessas discussões. Ao mesmo tempo que Canclini constata a diminuição dos “espaços onde o interesse público poderia se fazer presente”, cita iniciativas como do ombudsman,

comissões de direitos humanos e instâncias não governamentais para “fazer valer o público em face da decadência da burocracia estatal” (CANCLINI, 2010, p.72).

Bauman (2011) compartilha com Canclini a preocupação em torno de quais os espaços públicos e como usá-los no cenário global das forças do capital, do mercado, das finanças, cujo desenvolvimento está sendo decisivo para o modo de viver contemporâneo. Desenvolvimento planetário que não foi acompanhado de um “controle democrático” em escala global (p.79). Escreve ele com acentuado descrédito na esfera estatal. Descrédito que se apresenta bastante atual:

[...] poderia o espaço público se tornar mais uma vez um lugar de engajamentos duradouros, ao invés de encontros passageiros? Um espaço de diálogo, discussão, confrontos e acordos? Sim e não. Se [...] o espaço público for a esfera pública acondicionada e mantida pelas instituições representantes do Estado-nação [...] a resposta provavelmente é não. Esta variedade de teatro público vem sendo despida da maioria dos recursos que lhe permitiram sustentar as peças nele montadas no passado [...]. Para a resposta ser sim de forma crível, seria necessário um novo espaço público global; políticas de fato globais (em oposição a internacionais) e um palco planetário. Além disso, seria necessário também, uma responsabilidade planetária de verdade: o reconhecimento do fato que todos nós que compartilhamos do planeta dependemos uns dos outros. (BAUMAN, 2011, p.34 e 35)

‘ Apesar de reconhecer a necessidade da “lógica de responsabilidade global” para enfrentar problemas globais “por meio da renegociação e da reforma da teia de interdependências e interações globais” (p.35), cremos serem as dificuldades para tal muito grandes diante do quadro planetário que se nos apresenta. É o que admite a honestidade intelectual do autor: “Sentimos, supomos, suspeitamos, o que precisa ser feito, mas não temos como saber de que modo e com que forma isso será afinal consumado” (Idem). No entanto, há necessidade de prosseguir, e para tal aponta três armas: esperança, coragem e obstinação. Armas que todos os homens possuem. “Apenas nós as usamos muito raramente” (p.36).

Consideramos importante que a crítica social possa apontar também um horizonte com metas – mesmo que pareçam utópicas e limitadas – que possam impulsionar nosso pensar, sentir e atuar. Cremos, no entanto, que a proposta de Canclini centrada no consumo poderia ser ampliada e enriquecida por Henri Giroux (1993) que aposta num:

Projeto político que vincule a educação com a luta por uma vida pública na qual o diálogo, a visão e a compaixão estejam atentos aos direitos e condições que organizam a vida pública (...) na qual as diferentes vozes e tradições existam e floresçam ao ponto de escutar as vozes dos outros, que se envolvam num esforço contínuo para eliminar formas de sofrimento objetivo e subjetivo

e que mantenham as condições nas quais o ato de comunicar e viver amplie, em vez de restringir a criação de formas públicas democráticas. (GIROUX, 1993 p.66)

Zygmunt Bauman (2003) lembra que somos todos interdependentes e que todos precisamos obter controle sobre as condições e os desafios da vida, o que para a maioria só pode ser de forma coletiva. Ao finalizar o livro “Comunidade – a busca por segurança na vida atual”, escreve: “Se vier a existir uma comunidade no mundo dos indivíduos, só poderá ser (e precisa sê-lo) uma comunidade tecida em conjunto a partir do compartilhamento e do cuidado mútuo; uma comunidade de interesse e responsabilidade em relação aos direitos iguais de sermos humanos e igual capacidade de agirmos em defesa desses direitos.” (p.34).

No seu livro “A ética é possível em um mundo de consumidores?” , Bauman (2011) recorda Freud ao traçar uma bússola para a humanidade. Lembra que a conclamação para “amar teu próximo como a ti mesmo”, segundo o pai da psicanálise, é um dos “preceitos fundamentais da vida civilizada” e “uma das exigências éticas fundamentais” (p.37). Mas o que seria amar a nós mesmos? Segundo o autor, não é o que se costuma entender por “amor próprio”, tão pouco se trata apenas de instinto de sobrevivência:

O que amamos quando “amamos a nós mesmos” [...] é o estado ou esperança de *sermos amados* – de sermos merecedores do amor, sendo reconhecidos como tais e recebendo provas desse reconhecimento. [...] É da condição de ser respeitado pelos outros que derivamos a conclusão de que pensamos, fazemos ou pretendemos *conta*. De que fazemos a diferença. (BAUMAN, 2011, p.39 e 40)

Tanto de forma individual ou tratando de extratos sociais e/ou culturais, o respeito pela singularidade do outro se baseia em “características distintivas, enriquecedoras do mundo que habitamos juntos e com os quais o tornamos um lugar mais fascinante e agradável” (p.41). Até aqui Bauman, como ele próprio declara, fala do “lado mais claro” de estar na presença do “Outro”, presença essa que, no entanto, também pode apresentar o “lado mais escuro”. Assim, “o Outro pode ser uma promessa, mas é também uma ameaça” (Idem). Uma ameaça que pode provocar desprezo, medo, ressentimento. E o “ressentimento resulta em competição numa luta contínua, pela redistribuição de poder e prestígio, reverência social e dignidade socialmente reconhecida.” (p.43). A fala de Bauman remete também a situações que emergem nas configurações dos envolvidos na produção e consumo do forró. O autor alerta que “o

lado mais escuro” não pode nos levar à imobilidade “característica dos cemitérios”. Pois, enquanto o sonho de um mundo melhor se conserva não realizado, “contamos os dias e os dias contam – há uma propósito e há um trabalho inacabado a fazer” (p.216). Propósito também inerente à criação de artistas tais como os forrozeiros.

As instâncias de participação e cidadania se reconfiguraram no mundo atual. E isso se deu em parte também por conta das possibilidades de interação provocadas pela internet. Diante dessa realidade, os consumidores ativos possuem capacidade de manifestação de conteúdos próprios, mas vale ressaltar os diferentes e desiguais níveis de acesso, assimilação crítica e participação nas redes. Ao analisar a realidade da América Latina e mais especificamente do México, Canclini demonstrava, em 2005, como uma parcela muito grande ainda estava “desconectada” das redes e do acesso a certas dinâmicas sociais e culturais.:

(...) No México 77% dos lares com jovens dispõem de televisão (sinal aberto), enquanto só 6% dispõem de internet. São evidentes as consequências desta desigualdade na formação das diferenças culturais e na participação em redes comunicacionais com níveis distintos de diversidade e interculturalidade, em várias línguas e em circuitos de muitos países. (CANCLINI, 2005, p. 212).

A informação trazida por Canclini serve para demonstrar que a desigualdade de acesso impacta também na nossa leitura e capacidade de intercâmbios culturais no mundo. No entanto, é necessário reconhecer que, possivelmente, os números da realidade mexicana, assim como de outros países latinos, de acesso à internet da atualidade sejam outros, principalmente quando se intensifica o acesso à internet através da telefonia celular. Como aponta pesquisa realizada na realidade brasileira em 2013 pelo IBGE:

Entre os estados do país, o acesso feito exclusivamente por celular ou tablet superou o feito por computador em **Sergipe (28,9% por celular ou tablet contra 19,3% por computador)**, Pará (41,2% contra 17,3% por computador), Roraima (32% contra 17,2%), Amapá (43% contra 11,9%) e Amazonas (39,6% versus 11,1%). (BARRUCHO, 2015) [grifo nosso].

Seja por computador seja por telefonia móvel, o acesso à internet abre um leque não somente de intercâmbios e consumo cultural, mas também de geração de conteúdos. Conteúdos que podem ser desde opiniões sobre determinados produtos, resenhas críticas de cinema, músicas que buscam audiência a vídeos para estimular mobilizações na ocupação política de praças. A desigualdade de acesso se reconfigura,

os conflitos se deslocam e o ator contemporâneo busca também no campo da internet a afirmação de elementos de sua cultura, demonstrando os seus pertencimentos, práticas e discursos. Um campo de possibilidades se abre no consumo, mas vale reforçar que nesse campo também entram os preconceitos, julgamentos e geração de conteúdos nocivos como pornografia, extremismos religiosos, ideológicos e etc. O “território livre” da internet reconfigura também as práticas de mercado e cria um novo campo de embates entre a indústria fonográfica e cinematográfica e os ativistas da conteúdo livre, apenas para citar polos extremos.

2.3 Configurações, tradições e processos identitários

No contexto de uma musicalidade brasileira inserida ao mesmo tempo no mundo das tradições e no de mercado de bens culturais, o debate sobre as identidades pode explicitar diversos conflitos. Ao se identificarem, artistas demonstram também seus interesses e estratégias de afirmação. Porém, tanto o músico quanto o consumidor estão inseridos em redes onde se estabelecem os relacionamentos. Essas redes de relacionamentos formam as configurações que são teias de interdependências. Adotamos aqui a metáfora de jogo utilizada por Nobe Elias (2011), que utiliza a metáfora de jogo para explicar seu modelo teórico das interdependências sociais:

Por configuração entendemos o padrão mutável criado pelo conjunto dos jogadores (...) pelo que eles são no seu todo, a totalidade de suas ações nas relações que sustentam uns com os outros. Podemos ver que esta configuração forma um entrançado flexível de tensões. A interdependência dos jogadores, que é uma condição prévia para que formem uma configuração, pode ser uma interdependência de aliados ou adversários (ELIAS, 2011, p.142).

Nesta rede de relações denominada configurações, os atores estão posicionados em diferentes níveis de poder. Na busca por afirmação são defendidos interesses e pontos de vista em uma interdependência por vezes conflituosa. Grupos sociais negociam e se afirmam por meio dos tensionamentos, entre o pertencimento e a alteridade.

Relacionar o tema do consumo e produção musical com a discussão das identidades é revelar também as relações de poder existentes. Produtores criativos de conteúdos musicais têm muito a dizer da sociedade em que vivem. Expressando elementos que falam de modos de vida, os versos e as sonoridades compõem um

arcabouço simbólico revelador das posições nas configurações sociais. Na atuação de um músico perpassam diversos aspectos relevantes, tais como a visão de mundo imbricada na sua poética e sonoridade, a circulação de sua produção, as estratégias para atingir o público e, principalmente, as relações com a alteridade. Nas relações do artista com o “outro”, é possível observar aqueles que o ouvem e admiram, ou não apreciam, aqueles que o contratam ou excluem das programações ou ainda aqueles com quem disputa espaços - relações de admiração, de negociação, de conflito e poder. Aspectos que podem ser explicitados ao observar **as identidades como um processo antes de mais nada relacional, dinâmico, não-essencializado e atento aos posicionamentos políticos dos atores**. (ENNES e MARCON, 2014). O caráter “relacional, dinâmico, não essencializado” dos processos identitários é ressaltado também por Bauman ao abordar o tema das identidades:

[...] as identidades existem hoje apenas em processo de contínua renegociação. A formação da identidade, ou mais corretamente, sua re-formação, tornou-se tarefa vitalícia jamais completada. Em nenhum momento da vida a identidade é “final” [sendo que] a inconclusividade da tarefa de autoidentificação causa muita tensão e ansiedade. (BAUMAN, 2011 p. 20)

Na atualidade, a segurança do pertencimento a uma comunidade de referência já não é mais algo fortemente presente no cotidiano da sociedade. A proposta de substituição de “raízes” e “desenraizamento” pela metáfora “lançar e levantar âncora” captaria, segundo o autor, melhor o

entrelaçamento entre continuidade e descontinuidade na história de todas, ou pelo menos de um número crescente de identidades contemporâneas.[pois] cada pessoa está envolvida não apenas no curso de sua vida mas em qualquer momento dela em múltiplos pertencimentos. (Idem, p.26 e p.30).

Com a complexidade da vida muitas são as formas dos indivíduos se sentirem pertencentes a um determinado grupo. Um mesmo ator social pode ser forrozeiro, pertencente a uma religião, ligado à história de um bairro onde nasceu e cresceu, sentir-se inserido na categoria de trabalho como servidor público. Esses múltiplos pertencimentos fazem parte de uma mesma vida. Mas vale aqui uma ressalva: o pertencimento é algo que faz parte das identidades, mas não pode ser considerada a própria identidade. O mesmo vale em relação ao que se denomina de “marcadores sociais”. Estes, por sua vez, também confundidos, no senso comum, com as próprias

identidades. Essa distinção é didaticamente feita a partir da perspectiva analítica adotada nesta pesquisa, na qual ENNES e MARCON definem:

Os marcadores sociais são elementos simbólicos e estão associados aos processos de produção da ideia de pertencimento ou da alteridade em relação a um outro. Isto se considerarmos os marcadores como significantes de fronteiras. Tais marcadores são sinais corporais, as formas de agir, de falar, de vestir, entre outras, que são evidenciadas pelos próprios sujeitos como substâncias particulares dos grupos sociais no momento em que são ressaltados os seus significados. (ENNES e MARCON, 2014, p.21)

Assim os estilos musicais podem ser tomados como marcadores sociais. No caso do forró, o conjunto de instrumentação - zabumba, sanfona e triângulo - funciona também como marcador. Eles simbolizam o forró conhecido como “pé-de-serra” e tem sua imagem associada ao seu “inventor” Luiz Gonzaga. Esses marcadores são elementos que auxiliam os grupos e indivíduos a se identificarem e se distinguirem socialmente. No entanto, em diversas ocasiões do senso comum se utiliza o termo “identidade” quando, na perspectiva que adotamos, ali está um marcador social. Tomemos como exemplo as seguintes afirmações: “o forró pé-de-serra é a nossa identidade sergipana” ou ainda “a sanfona é a identidade do nordestino”. Tanto o estilo (forró pé-de-serra) quanto o instrumento não são a própria identidade, mas elementos que ajudam a compor os processos em que identificam nordestinos, sergipanos, forrozeiros nas suas relações sociais. A definição de marcadores como sendo as próprias identidades não permite observar os processos identitários enquanto “expressão de relações de poder que geram estratificação, hierarquização e localização, mas também, por vezes, de transgressão social, o que se opõe às análises pautadas exclusivamente na identificação de atributos” (ENNES e MARCON, 2014, p.13).

Na construção sócio-histórica do forró, situada entre a tradição e a modernização, encontram-se imbricados processos de produção de pertencimento e alteridade que envolvem diferentemente segmentos sociais, grupos de forró e forrozeiros enquanto atores que sofrem influências e influenciam nesta construção. Na globalização contemporânea, a dominação econômica se faz em escala planetária - acentuando-se as migrações que deslocam grandes parcelas populacionais; onde a ação dos sistemas de mídia permite a massificação de informação - os intercâmbios culturais se multiplicam mediados pelas relações de consumo enquanto as desigualdades persistem.

Nesse contexto, as culturas locais do diversificado mosaico mundial são chamadas ao confronto e a se modificarem a partir desses contatos, sem esquecer que são, em grande parte, influenciados pela cultura de massa. A hibridização, como também é chamada o amálgama dos intercâmbios culturais, não conduz sempre a uma ameaça das identidades, pois o contato com outras culturas pode, ao contrário, enriquecê-las. Segundo Canclini (2006), tanto a diversidade biológica como a diversidade cultural são requisitos para o desenvolvimento da humanidade como um todo e “para que a globalização seja menos injusta e mais inclusiva” (p.263). As manifestações artísticas e musicais, por possuírem um caráter dinâmico, incorporam elementos que não fazem necessariamente parte das suas tradições. Mas, com as dinâmicas do mundo contemporâneo, as modificações no campo, com as migrações para os centros urbanos, demonstram na própria musicalidade os seus processos de hibridização. Mas, se o forró é uma manifestação musical que possui elementos da tradição, quais seriam as funções sociais desses elementos?

As culturas se embasam numa tradição e numa memória coletiva cujo elemento mais evidente é a língua. Essa, enquanto construção sócio-histórica, traz no seu bojo as marcas do passado, sendo que sua atualização constante e criativa se processa na fala. Assim, apesar da estrutura e origem comum do português, a fala do nordestino diferencia-se da fala do sulista, sendo as canções interpretadas por forrozeiros reveladoras de expressões linguísticas características do nordeste.

Para Giddens (1997), a tradição “é necessariamente ativa e interpretativa”, sendo que certos atores sociais exercem um papel maior que outros nesse sentido. Até que ponto pode se comprovar que certos forrozeiros podem ser considerados intérpretes da tradição?

Para Stuart Hall (2003) a tradição funciona como “repertórios de significados”, aos quais os indivíduos recorrem “para dar sentido ao mundo, sem serem rigorosamente atados a eles em cada detalhe de sua existência. Eles fazem parte de uma relação dialógica mais ampla com ‘o outro’” (p.70). Ainda conforme o autor, “o dialógico invade a ideia da reversibilidade, das mudanças históricas que carregam os traços do passado indelevelmente escritos no futuro, da ruptura da novidade, sempre envolvida no retorno do arcaico.” (p.220).

A comunicação verbal perpassa as interações sociais e culturais, tanto na situação imediata como em contextos socioculturais mais amplos e se concretiza no

confronto de um signo com outros signos. Também o contato entre culturas comporta o confronto de sistemas de significações numa produção simbólica ininterrupta.

Giddens (1997) aponta que os confrontos culturais:

[...] podem gerar violência; ou podem gerar diálogo. Em geral, a ‘democracia’ dialógica – o reconhecimento da autenticidade do outro, cujas opiniões e ideias estamos preparados para ouvir e debater como um processo mútuo – é a única alternativa para a violências nas muitas áreas da ordem social. (p.131)

A violência, que pode se expressar tanto fisicamente, quanto através do silenciamento da visão de mundo do semelhante, é uma grave problemática da atualidade. Poderia a música, ao entrar em circuitos de consumo, proporcionar o conhecimento de formas culturais diferentes e por conta disso auxiliar em um processo de diálogo e entendimento? Os cenários globais provocam interações antes não imaginadas e junto com essas interações são estabelecida novas relações.

2.4 Interculturalidade e consumo global

As formas de interação são perpassadas por relações de poder, dependendo delas em parte a maior ou menor incorporação e ressignificação de elementos presentes nas interações. “Interculturalidade remete à confrontação e ao entrelaçamento (...) implica que os diferentes são o que são em relação de negociação, conflitos e empréstimos recíprocos” (CANCLINI, 2009, p.17).

A interação cultural onipresente hoje, aponta a necessidade, diante dos intercâmbios musicais de diferentes filiações, verifica quais as influências de lado a lado e como a interculturalidade se reflete na produção de cada grupo, especificamente na produção do forró, na sua produção instrumental, interpretação vocal e dança. Como se dão as dinâmicas de pertencimento e alteridade presentes na história, produção e consumo do forró e na vida de seus atores sociais, considerando os fluxos de repertórios musicais e informações distribuídos mundialmente? “Hoje imaginamos o que significa ser sujeitos não só a partir da cultura em que nascemos, mas também de uma enorme variedade de repertórios simbólicos e modelos de comportamento” (CANCLINI, 2009).

O forró em suas variadas manifestações também está inserido em mercados fora do seu país de origem. Na Europa e em alguns pontos da América do Norte, existem locais específicos onde se dança e se consome o forró. No entanto, além de um mercado de bens culturais em circuitos específicos como as casas de dança na Europa, a universalidade do conteúdo de certas composições também auxiliam na sua divulgação. Inspirado no cancioneiro popular e nos sinais da natureza, Humberto Teixeira escreve a música que seria uma das mais emblemáticas parcerias feitas com Luiz Gonzaga. “Asa Branca”, gravada em 1947, gerou uma identificação de diversos migrantes desterritorializados que partiam do nordeste para outros estados. Anos depois (mais precisamente em 1969), o então tropicalista Caetano Veloso cantava, do seu exílio político, uma nova versão para “Asa Branca”, reforçando ainda mais o sentido da saudade, do pertencimento, da partida sem a certeza do retorno ao lar, mas em um diferente contexto social e político.

O que Gonzaga e Teixeira talvez não imaginassem é que, em 2012, um grupo coreano, o Coreyah, faria sucesso na internet tocando uma versão de “Asa Branca”, com instrumentos tradicionais do país asiático. Interessante observar que, para compreender o conteúdo da música, o grupo teve acesso antes à versão em inglês, cantada por David Byrne e o grupo “Forró in The Dark”, fundado em Nova York, (formado por brasileiros e americanos). O grupo de Seul, que pesquisa entre outras produções mundiais, como a música africana e balcã, tem o foco em retrabalhar canções tradicionais da Coreia e de outras partes do globo. Em entrevista a um jornal pernambucano, o percussionista Kyung-I, autor da versão coreana de Asa Branca, afirma que escutou muitos álbuns de Luiz Gonzaga, apesar de não conhecer de forma aprofundada o cantor. O músico coreano comenta que Asa Branca é uma música relativamente nova, em relação a milenar cultura coreana:

“Na Coreia temos uma canção que ocupa uma posição mais ou menos igual a de Asa Branca. Chama-se Arirang, a mais famosa música do folclore coreano, tem versões em cada região do país. Todos coreanos aprendem Arirang na escola primária. Arirang, feito Asa Branca, tem inúmeras versões. Kyung-I diz que não gravaram Asa Branca apenas pela melodia, garante que entendem o significado da letra: “Na Coreia não tem nada feito o sertão nordestino, mas sofremos longos períodos sem chuva, então quando fiz a versão em coreano, eu, e os integrantes da banda entendíamos bem o que queria dizer a música”. Ele lamenta que os jovens coreanos quase não escutem música tradicional. O interesse deles é por música estrangeira, principalmente a americana e inglesa: “Por isto nós, e outros músicos jovens, que estudam a música tradicional procuramos quebrar barreiras entre o tradicional e o pop. É só um começo, mas esperamos que se torne um movimento”, comenta Kyung-I. (TELES, 2012)

Levando-se em consideração o talento da dupla – Teixeira e Gonzaga - que reinventou o baião que atravessa fronteiras e o tempo, há de se levar em consideração um novo cenário global, onde o intercâmbio foi possível. O acesso dos jovens coreanos à versão em inglês de Asa Branca e, por conseguinte, à obra de Luiz Gonzaga, demonstra o quanto as novas tecnologias em rede e as novas configurações do mercado musical propiciam os contatos culturais. Contatos que se dão entre diferentes atores sociais - consumidores e produtores. Ainda observando o depoimento do músico Kyung-I, vale ressaltar o relato do músico sobre as novas gerações coreanas que não se interessam tanto pelas tradições e sim pela música estrangeira (inglesa e americana). Naturalmente, que partir da percepção de apenas um músico não é algo empiricamente preciso, mas aponta para uma questão: o desinteresse das novas gerações coreanas pela sua música tradicional é um indício do desequilíbrio gerado pelo poder econômico e midiático na circulação da música americana e estrangeira dentro do mercado mundial?

Martel (2012) analisa também o que define como “as novas cartografias mundiais” das trocas culturais, que vão muito além do *entertainment* americano e a cultura europeia. Denominando “indústrias criativas” ou “indústrias de conteúdo”, aponta diversos grupos de peso em países emergentes como México, China, Índia, Brasil, Indonésia e outros países. Modelos de mercado que se expandem e, não raras vezes, se chocam.

Esses novos rivais do Ocidente seriam acaso inimigos culturais? As previsões sobre o “choque de civilizações” seriam pertinentes? Na Ásia, na América Latina, no Oriente Médio, na África, o crescimento progressivo de indústrias poderosas do audiovisual e da informação coloca questões novas de que os antigos esquemas não são capazes de dar conta. (...) Em contato com esses grupos de comunicação planetários, não raro dirigidos por novas gerações de gerentes e artistas de uma juventude desconcertante, descobrimos os problemas complexos de interdependência com os Estados Unidos, a atração e a repulsão que seu modelo provoca, as tensões entre uma afirmação identitária regional e a busca de sucesso mundial, as dificuldades na defesa dos valores num mundo em que os conteúdos vão-se tornando globais. Manifestam-se também muitas desigualdades entre países dominantes e países dominados: alguns vão surgindo como produtores de conteúdos, outros se veem submersos pelos fluxos culturais mundiais. (MARTEL, 2012, p.15)

O jogo de forças que restringe a circulação de certos bens culturais a circuitos específicos de um lado e por outro expandem hits de sucesso no mercado mundial influenciam diretamente nas construções identitárias. Grupos locais produzem músicas a partir do que tem acesso e consumidores adotam estilos de vida específicos a partir

do momento que optam – dentro de uma gama de possibilidades de escolha – por escutar mais um gênero musical em detrimento de outro.

No caso do forró eletrônico há uma forte vinculação do fazer artístico com a estética do universo da cultura pop²⁴: forró eletrônico, desde o seu início, vinha em consonância com demandas de consumo de outro contexto social dos interiores e das capitais nordestinas. Demandas de jovens com vínculos maiores com o universo urbano, centros comerciais que se consolidam nas regiões agrestes de diversos estados. A feira de Caruaru, narrada através de canções como a do forrozeiro Onildo Almeida, ainda permanece com seu artesanato de barro, cordéis, mas segue ao lado de novos shoppings com cinemas do sucesso hollywoodiano e produção em larga escala de marcas de roupa inspiradas em grifes famosas. O forró eletrônico consegue conquistar jovens de uma geração que forma seu repertório cultural, em grande parte através do consumo de músicas das redes de rádio como a Somzoom Sat – criada pelo mesmo empresário da Banda Mastruz com Leite; das festas abertas patrocinadas pelo poder público municipal.

Habilmente inserido em um mercado musical que compõe outras configurações, os empresários ou “donos de bandas” são atores sociais atentos aos sucessos de outros ramos da indústria. Observemos o exemplo do lançamento da música “Amanhecer”, da banda sergipana Calcinha Preta, no ano de 2012. A composição aproveitou os personagens do sucesso cinematográfico “Crepúsculo”, inserindo personagens do filme na letra da música. O clipe musical da banda em apenas cinco dias rendeu 500 mil visualizações²⁵.

Paralelo a este mercado e absorvendo outra faceta de público consumidor estão artistas consagrados vinculados ao forró pé-de-serra. Dentre eles está o sanfoneiro sergipano que está melhor inserido no mercado nacional: Erivaldo Oliveira, o Mestrinho. O músico segue uma tradição de sanfoneiro em sua família, neto de um tocador de oito baixos e filho de um sanfoneiro conhecido no cenário sergipano: Erivaldo de Carira. Mestrinho é um ator social privilegiado no cenário do forró, tocou em programas da emissora Rede Globo e com passagens de shows pela Europa. Antes

²⁴ Nosso entendimento para o termo está em consonância com o que Ana Carolina do Ó (2002) caracterizou: “Pop. verbete da língua inglesa cuja tradução literal seria estouro. Art pop, cultura pop: estética estouro, cultura pipoca. À época, a expressão surge definitivamente no circuito da comunicação de massa para designar um ambiente artístico frenético, eclético e aos mesmo tempo efêmero que caracterizou as diversas artes produzidas após a Segunda Guerra Mundial” (p.2)

²⁵ In “Calcinha Preta lança clipe de forró inspirado em ‘Crepúsculo’” portal G1 – postado em 28.12.2012: <http://g1.globo.com/musica/noticia/2012/12/calcinha-pretalanca-clipe-de-forro-inspirado-em-crepusculo.html>

de seguir carreira solo, acompanhou músicos consagrados da MPB como Gilberto Gil, Elba Ramalho e Dominguinhos. Mestrinho atribui parte do seu sucesso ao “apadrinhamento” de Dominguinhos. Este, por sua vez, teve auxílio, no início de sua carreira, de Luiz Gonzaga. Sem deixar de lado os talentos individuais como fator também do sucesso de cada músico, é possível perceber como certas lógicas perpassam a busca do sucesso desses atores.

A relação dentro do próprio forró entre os estilos é algo bem demarcado. Dominguinhos declarava sua opinião sobre o forró eletrônico:

O forró eletrônico não existe. Estas bandas de forró eletrônico não tem nada a ver com o forró tradicional. Nem o ritmo eles conseguem fazer. Não é forró o que eles fazem. É muito diferente do forró, não tem absolutamente nada que se identifique. Quem faz forró não tem como fugir dos instrumentos como zabumba, triângulo e eles não usam nada disso. É uma nova modalidade que eles inventaram e que infelizmente ainda não descobriram o verdadeiro nome para isso. Não dá pra dizer que é forró. Eles deveriam tentar se intitular de outra forma porque aquilo não tem nada a ver. Não tem identidade. É uma grande mentira. (MUNHOZ, 2009)

A relação através da estigmatização ou a desqualificação na alteridade é uma das estratégias das disputas internas do forró. Disputas essas travadas em um campo onde circulam os bens culturais, mas o que se faz necessário perceber é que os atores dessas disputas ocupam variadas posições de poder assimétricas. Neste trabalho pretendemos demonstrar como a tradição do forró é construída e como acontecem os processos identitários relacionados à circulação desses bens culturais. Em que momento o forró é acionado e por quem é acionado como forma de identificação social? Quais são os bens em disputa quando se fala em forró e quais as normas que regem essa disputa entre os atores? Para buscar resposta para esses questionamentos, iremos nos debruçar sobre o cenário do forró em Sergipe, estado onde foram coletados os dados, feitas as observações diretas e as observações participantes.

Neste segundo capítulo trabalhamos as temáticas que envolvem um olhar mais amplo - consumo cultural, tradição. Entendendo aqui o consumo como um fenômeno presente em boa parte da vida, sendo algo além de compra de bens materiais. A partir da perspectiva dos processos identitários, o consumo deve ser pensado como elemento normativo que auxilia a pensar e explicar as relações entre os atores analisados nesta Tese. Ao mesmo tempo, observamos aqui as tradições como construções sociais que carregam memórias coletivas e são fatores de coesão social.

Possuem elementos que atravessam séculos e outros que desaparecem ou assumem mudanças através de intercâmbios culturais no decorrer do processo histórico. O olhar mais abrangente serve para situar o objeto no mundo, isto é, o forró pé-de-serra e seus atores inseridos nas lógicas mais amplas presentes numa sociedade global. Na busca desse entendimento iremos abordar, no capítulo a seguir, também as construções de significados e diversos aspectos da construção histórica do forró como tradição.

CAPÍTULO 03 - DISPUTAS DE SENTIDOS E CONFIGURAÇÕES HISTÓRICAS DO FORRÓ

Os sentidos são atribuídos a partir de uma intencionalidade que expressa a visão de mundo dos atores sociais. Quando lidamos com o termo “forró”, inserido em um repertório cultural produzido nas relações sociais, repertório do qual faz parte a musicalidade nordestina/ brasileira, muitas ideias podem estar vinculadas ao termo e, por consequência, suscitar diferentes leituras. Adotamos a perspectiva das configurações – enquanto teia de interdependências – para que se possa entender um pouco mais os contextos históricos que geraram e continuam gerando os sentidos e as relações no cenário do forró. Esse capítulo pretende trazer algumas discussões de sentidos que circundam o termo “forró”.

Uma das definições dadas para o termo “forró” vem do cantor e compositor Jacinto Silva. Nascido no povoado de São Sebastião, no município alagoano de Palmeira dos Índios, o músico e compositor não teve a mesma projeção de mercado e fama que seus contemporâneos Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro. No entanto, com reconhecimento regional e com uma produção consistente de 20 LPs, Jacinto Silva foi um dos membros de uma caravana da antiga gravadora CBS. Na década de 1950, o lucrativo mercado fonográfico aproveitava o sucesso do baião e promovia caravanas de artistas ligados ao gênero musical do forró pelo Nordeste ou por São Paulo (estado que já possuía uma considerável colônia de nordestinos). O movimento do baião e o seu contexto social será tratado mais adiante.

Jacinto Silva se intitulava um seguidor de Jackson do Pandeiro e interpretava sucessos como “Chora Bananeira” e “Côco Trocado” (letra da música no anexo) (ANÍSIO, 2012). A poética de Jacinto Silva mergulhava no universo interiorano de Caruaru (centro comercial do agreste pernambucano), histórias da feira ou dos povoados mais distantes. Sua versatilidade em criar síncope musicais se unia a versos que brincavam com o cotidiano da vida rural em músicas como “Carreiro Novo” (letra da música no anexo) que fazia uma metáfora da arte de “carrear” o carro de bois.

O músico era acompanhado, nas caravanas da gravadora CBS, por artistas de sucesso na região nordestina: Marinês, “A Rainha do Xaxado”; Messias Holanda e Coroné Ludrugero. Após a CBS deixar de gravar artistas de forró, Jacinto Silva chegou

a trabalhar em outras atividades, como o comércio de roupas na década de 1980. Oito anos após o seu falecimento, em 2001, parte da sua obra foi regravada e redescoberta por artistas nordestinos.

As idas e vindas do compositor no mercado fonográfico e a circulação de sua obra nos contam também um pouco da própria história do mercado musical no Brasil. No entanto, existe outro aspecto que vale ser ressaltado, quando se observa Jacinto Silva na produção do significado do forró. Oriundo do universo rural, o compositor respondia nas suas entrevistas de forma didática quando era questionado sobre **o que era o “forró”**: “Forró é simplicidade, é poeira, sanfona, zabumba, triângulo. Forró... o que é forró? Uma sequência de ritmos nordestinos: xaxado, coco de roda, marchinha de roda, baião, xote e outros ritmos que agora não me lembro. Isso significa forró!” (SILVA, 2000).

O que talvez o forrozeiro não imaginasse é que, décadas mais tarde, sua definição de forró seria utilizada em defesa dessa musicalidade. O apresentador de programa matinal²⁶ em uma rádio sergipana, Paulo Correia, fez uma crítica às declarações de um empresário do ramo de entretenimento. O empresário, promotor do “Forrozão da FM Sergipe 2015” - evento que reuniu uma média de público de 20 mil pessoas com um total de 11 atrações que iniciavam suas apresentações na noite de uma sexta-feira e finalizavam na manhã do sábado - havia dado declarações sobre o evento em emissoras de TV.

Ele [o empresário] andou dando entrevistas dizendo que o Forrozão da FM Sergipe é a maior festa de forró do mundo. Ele está precisando pegar umas aulas com o mestre Jacinto Silva para saber o que é forró. Fizeram uma festa e somente de forró mesmo estava Erivaldo de Carira e a banda Zé Trâmela que apesar de fazer um forró estilizado puxa mais para o forró pé de serra. As outras atrações não tinham nada de forró. O empresário está precisando pegar umas aulas de forró, escutar Marinês, Trio Nordestino e aprender com o mestre Jacinto Silva que forró é xaxado, baião, côco. mas também é poeira, é música do povo. (CORREIA, 2015).

Correia também é fundador de um evento onde é possível observar os sentidos atribuídos ao estilo musical: o Fórum do Forró. O evento reúne anualmente compositores, músicos, pesquisadores e consumidores que homenageiam, contam histórias e discutem a história e produção do forró.

²⁶ “Nação Nordestina” é apresentado nas manhãs de domingo na rádio Aperipê FM emissora da Fundação Aperipê do Governo do Estado de Sergipe, divulgando agenda de eventos e uma programação musical voltada para produção musical nordestina.

3.1 Forró: sentidos em disputa

No estudo dos processos identitários, na busca do entendimento de como os forrozeiros agem em suas disputas e marcam sua identificação socialmente, é fundamental observar os sentidos e significados que estão vinculados ao termo “forró”. As palavras e seus valores a elas embutidos demonstram também diferenças e, por vezes, conflitos. Mas, antes de observar quais as ideias, sentimentos e visões de mundo que o termo “forró” evoca em diferentes atores sociais, é fundamental trazer do campo da linguística a diferença entre sentido e significado.

Segundo Vigotsky (1979), o significado é a “zona mais estável e precisa. Por sua vez, uma palavra extrai o seu sentido do contexto que surge: quando muda o contexto o seu sentido muda também” (p.191). Marta Kohl (1997), estudiosa do pensamento de Vigotsky, explicita que, enquanto o significado consiste “num núcleo relativamente estável de compreensão da palavra, compartilhado por todas as pessoas que a utilizam (...) O sentido (...) refere-se ao significado da palavra para cada indivíduo, composto por relações que dizem respeito ao contexto de uso da palavra e às vivências afetivas do indivíduo” (p.50). Aqui fazemos a ressalva que o indivíduo ao qual a autora se refere é também o ator inserido no seu grupo social, já que as principais funções da linguagem, a de comunicar e de conhecer, se constroem na interação social.

A linguagem é um dos instrumentos da interação social, que pode ser pensada a partir dos processos identitários que frequentemente ocorrem como expressão de relações de poder. Assim, na discussão específica do termo “forró”, poderíamos afirmar que o significado nuclear, compartilhado, contém os seguintes elementos: música, dança, origem nordestina. Os sentidos, no entanto, diversificam-se e serão explicitados no decorrer desse trabalho. Isso porque eles revelam elementos importantes das relações de poder e das estratégias adotadas.

Músicos, empresários, produtores e agentes da mídia adotam discursos repletos de sentidos no cenário do forró. Os discursos são instrumentos que auxiliam na identificação dos grupos e atores no meio social, assim como são utilizados para nomear, valorizar ou desvalorizar o outro. Adotam-se então marcadores sociais que funcionam como qualitativos com sentidos específicos. No universo do forró existem três demarcações específicas e recorrentes: **forró pé-de-serra, forró eletrônico e forró universitário**.

Conforme Featherstone (1997): “A arte de ‘nomear’ é uma estratégia importante para os grupos envolvidos em disputa com o outro [e pode ser vista] como tática para criar um espaço à frente dos dominantes capaz de provocar finalmente uma reclassificação do campo que redesigne os dominantes como aqueles que ficaram fora de moda” (p.62). Em relação ao forró, quem seriam os dominantes? Aqueles apoiados em maior poder econômico, político, midiático; com maior espaço no palco; com maior prestígio junto aos consumidores; ou os com maior reconhecimento no domínio do forró em suas características originárias? E quem seriam “os fora de moda”? Aqueles ligados à tradição, ao rural, em contraposição ao urbano? Ou “fora de moda” prenunciaria o descartável, facilmente substituível? Esta disputa e sua ambivalência está longe de ser decidida e será que necessariamente entre “ou isto ou aquilo?” E, não por último: como no futuro será avaliada a contribuição do forró enquanto elemento cultural para a constituição de um mundo social mais fraterno?

Como bem ressalta Cuche (1999): “As palavras aparecem para responder algumas interrogações e certos problemas que aparecem em certos períodos históricos e determinados contextos sociais e políticos específicos. Nomear é o mesmo que colocar o problema e, de certa maneira, já resolvê-lo.” (p.17). Resolver o problema aqui não necessariamente significa resolver o conflito entre diferentes visões de mundo. O que Cuche afirma é que o problema é resolvido ao se criar um entendimento dentro de determinado grupo social. Isso não impede, no entanto, que entendimentos opostos remetam a interesses ou visões de mundo diferentes.

Na última noite da programação junina de 2015, financiada pelo Governo de Sergipe, um público de aproximadamente 3 mil pessoas reuniu-se em frente ao “Palco Clemilda” para assistir a apresentação do compositor e sanfoneiro Targino Gondin. Próximo ao final de seu show, o artista utilizou parte do seu espaço para afirmar: “Precisamos parar com esse negócio de dizer que o forró, que o que os artistas como eu fazem é forró pé-de-serra. Isso não existe. Ou é forró ou não é forró. Muitas bandas tem forró só no nome, mas não fazem o forró.” (GONDIN, 2015). Mas o que caracterizaria uma ou outra modalidade? Quando é possível afirmar que é ou não é forró? O que fica subentendido nessa declaração?

Geralmente essa disputa funciona como uma espécie de demarcação de território, que é associada à alegria do encontro, da dança, que evoca a ligação do forró às “raízes”, ao imaginário do mundo rural, interiorano, à celebração da religiosidade popular e a festas de colheita em oposição a um “forró”, que evoca espetáculo, “o

mundo moderno “antenado” à visibilidade dos artistas pop divulgados pelos veículos de circulação de massa, artistas consumidos também em um interior nordestino urbanizado, dos shoppings centers e das festas em praças públicas promovidas por prefeituras e emissoras de rádio, de marketing para o turismo. Além da evocação desses sentidos, os embates também trazem juntos as diferenças sociais, as disputas por prestígio, as hierarquias econômicas entre os mais variados segmentos. Signos que também vem carregados de valores que, por vezes, se chocam e se contradizem. Nessa perspectiva, por exemplo, palavras como “trabalho”, “sucesso”, “sobrevivência”, “arte” têm sentidos e estão impregnadas de diferentes visões de mundo (podendo ser contraditórias), dependendo da função e papel que o ator social exerce.

Em outra situação, no ano de 2009, durante a gravação de um especial junino para TV pública, o jovem sanfoneiro Adeilson Ferreira dos Santos, que atende pelo nome artístico de “Tatua”, no quintal de sua casa, concedeu uma entrevista. Morador do município de São Domingos (região Agreste de Sergipe), o artista que possuía com seu pai e o irmão o grupo “Os Três do Forró”, manifestou sua opinião sobre os forrós: “O forró pé de serra é mais ligado às nossa raízes, conta mais a nossa história, o forró de banda não. É mais modismo, as rádios tocam hoje e amanhã o povo esquece”.(FERREIRA, 2009).²⁷

Adeilson associa o “Forró de Banda” à palavra “modismo”, ou seja, à música descartável. E “raízes” ao “forró pé de serra”, fazendo também referência a um ator social essencial na circulação da produção cultural: as emissoras de rádio. Mas o que se manifesta, para além do discurso, se analisarmos a prática do sanfoneiro que circula nos dois estilos de forró –eletrônico e tradicional - e se entusiasma ao falar do seu filho que já começa a tocar sanfona? O que dizer no contexto dessa discussão do peso atribuído à palavra “raízes”, que remete à tradição, à origem rural, sendo que a sociedade sergipana contemporânea apresenta características de um processo de acelerada mudança e da qual o “modismo”, veiculado pelos meios de comunicação de massa, é uma das facetas? Ao se referir à música de vida curta, Tatua aproxima-se ao conceito de “modernidade líquida” usado por Zygmunt Bauman (2003), ao falar da sociedade em que vivemos, na qual “tudo é temporário”. Esta sociedade, “como o líquidos se caracteriza por uma incapacidade de manter a forma”. Nela, as coisas “tendem a permanecerem em fluxo,

²⁷ Adenilsom Ferreira –entrevista concedida para o media-metragem “Herdeiros do Forró” veiculado pela TV Appê e TV Brasil em junho de 2009.

voláteis, desreguladas, flexíveis” (p.2). As coisas, inclusive as músicas precisam ser constantemente substituídas para saciar a insaciável fome por atrativos novos, o que, por sua vez, dificulta a reflexão e uma elaboração mais cuidadosa. Resta saber se pode ser aplicado a alguns representantes do forró o que Bauman (1998) fala das artes pós-modernas. Afirmo ele que, ao conquistarem certo grau de independência da realidade não- artística, pagam um preço: “a renúncia à ambição de indicar as novas trilhas para o mundo.” (p.129) e assim, sujeitam-se, para sobreviver, a criar “o máximo impacto e obsolência imediata” (p.128).

O fato de demonstrar sua preferência pelo “forró pé-de-serra”, contrapondo-o ao “modismo” ao “Forró de Banda”, talvez possa ser explicada por Tatuá possuir referências que lhe possibilitaram confrontar modalidades de forró e, assim, construir seu gosto musical. Quanto ao forró mais fortemente influenciado pelo mercado há de se observar a especificidade da produção cultural nas palavras de Richard Johnson (1999):

As condições de produção incluem não apenas os meios materiais de produção e a organização capitalista do trabalho, mas um estoque de elementos culturais já existentes, extraídos do reservatório da cultura vivida ou dos campos já públicos de discurso. (JOHNSON, 1999, p.56).

Dependendo de como são retrabalhados os “elementos culturais já existentes” e os sentidos decorrentes, o produto cultural, no caso o forró, pode tanto apresentar valores estéticos quanto provocar ressonâncias progressistas, retrógradas ou fundamentalistas, como lembra Stuart Hall (2003). Não se pode generalizar as críticas à indústria cultural estendendo-as a todos os seus produtos. Risco ao qual parece incorrer Forquim ao falar da música de consumo o que, porém, não invalida o alerta contido nas suas palavras.

A feiura, a mediocridade, a nulidade constituem, em matéria de música, como nos outros campos a característica de massa de nosso ambiente sensorial; e há de se reconhecer que a lógica de consumo (subordinação da difusão à lei do mercado), esta dinâmica indefinida da saturação-insatisfação representa um fator extraordinário poderoso (FORQUIM, 1982, p.68).

As citações retiradas de depoimentos revelam três concepções de forró – a de Jacinto Silva (reforçada pelo apresentador Paulo Correia), a de Targino Gondin e a do jovem sanfoneiro Adeilson Ferreira e compõem um conjunto de sentidos presentes na construção do forró “tradicional”, “autêntico” ou “pé-de-serra.” Apesar de ser uma das

intenções dessa pesquisa observar a dinâmica de atribuição de sentidos, nem sempre concordantes, expressos pelos atores em relação ao forró, há necessidade de partir de um conceito prévio. Conceito este mais amplo e que possa ajudar a demonstrar conflitos e embates envolvendo esta manifestação cultural, como veremos adiante.

3.2 As demarcações de estilos

Como já vimos no arcabouço de denominações vinculadas ao forró, três delas são as mais recorrentes entre músicos e consumidores: forró “pé-de-serra”, forró “eletrônico” e forró “universitário”. Demarcações que surgiram como forma de construir pertencimento e estabelecer diferenciações na alteridade.

Forró “pé-de-serra”

É atribuído pelo senso comum por artistas, empresários e consumidores àqueles que se colocam como herdeiros do “autêntico forró” ou “forró de raiz”. São, geralmente, grupos que possuem os seguintes traços: originários de cidades do interior, povoados ou regiões periféricas dos centros urbanos, sendo marcados fortemente pelo universo rural. A associação ao termo também se dá pela composição de instrumentos básicos: sanfona, triângulo e zabumba; mesmo que muitos grupos apesar de se reivindicarem legítimos representantes do estilo “pé de serra” não se limitem somente a esses instrumentos. A própria representação social remete à imagem do “pé de serra” como uma localidade distante do ambiente urbano, no interior brasileiro.

A formação dos trios de forró foi uma “engenharia sonora” implementada por Luiz Gonzaga, para melhor harmonizar a percussão que acompanhava a sanfona. O triângulo, que tem um som mais agudo, é colocado ao lado esquerdo da sanfona – lado onde fica a “baixaria” (os botões que geram o som grave, o baixo da sanfona). Já a zabumba é colocada ao lado do teclado, que também faz a parte melódica. A formação de um trio também ajudava no deslocamento das diversas viagens de caminhão e carro pelo interior, pois Gonzaga não precisaria levar um maior número de músicos como nos conjuntos regionais de choro. O próprio artista declarou como, em suas andanças, percebeu sonoramente que o “casamento” daqueles instrumentos daria certo:

Eu no início da minha carreira tocava sozinho (...) só depois é que precisei de uma banda. Foi quando me lembrei das bandas de pife que tocavam nas igrejas, na novena lá do Araripe que tinham zabumba e às vezes também um triângulo (...) Mais tarde, numa feira de Recife, eu vi um menino que vendia biscoitinho e o pregão dele tocando triângulo. Eu gostei, achei que daria um contraste bom com a zabumba que era grave (...) Depois eu verifiquei que esse conjunto era de origem portuguesa, porque a chula do velho Portugal tem essas coisas, o ferrinho (o triângulo), o bombo (a zabumba) e a rebeca (a sanfona).... é folclore que chegou de lá no Brasil e deu certo. Agora, o que eu criei, foi a divisão do triângulo, como ele é tocado no baião. Isso aí não era conhecido. (DREYFUS, 1996, p.152-153)

Pode-se afirmar que o trio – zabumba, sanfona e triângulo – é considerado no cenário artístico o símbolo mais emblemático do forró pé-de-serra. A musicalidade ligada às festividades “sagradas” e “profanas” do interior nordestino – com seus folguedos e ritmos sonoros como mazurca, samba de coco, rezas de novenas, ternos de pífanos – dá uma base de sustentação sonora àquele estilo do forró mencionado. No entanto, é importante ressaltar o caráter híbrido presente desde tempos mais remotos, indo na contramão da categorização dessa musicalidade como “puro”, “genuinamente” brasileiro ou nordestino. Um bom exemplo dessa miscigenação sonora está na possível forma de como a sanfona de oito baixos foi introduzida na musicalidade nordestina, apontada por Rugero (2010)

os combatentes nordestinos teriam adquirido exemplares do instrumento possivelmente com os "brummer", cerca de mil e oitocentos soldados germânicos contratados pelo governo brasileiro em 1851 na Guerra do Prata. Os "brummer", eram conhecidos por tocar sanfona, e muitos se estabeleceram no Rio Grande do Sul em período anterior à Guerra do Paraguai, tendo se tornado músicos, tocando em festas e batizados. Não é de todo inverossímil esta teoria de aproximação entre “brummers” e soldados nordestinos. Há uma quantidade enorme de sanfonas alemãs na região nordeste, sobretudo da fábrica Koch – que deixa de existir em 1928, absorvida pela Hohner (RUGERO, 2010)

Os integrantes do “forró-pé-de-serra” utilizam a música como uma complementação de renda e, em sua maioria, não sobrevivem exclusivamente dela. São agricultores, pequenos comerciantes ou comerciantes informais, motoristas, trabalhadores da construção civil, funcionários públicos. São raros os que frequentaram alguma escola de música – a aprendizagem é feita de “observação”, “tocar de ouvido” e “imitar outro músico”. O histórico familiar ligado à música ainda é um traço marcante na transmissão desse aprendizado. Um pai, um tio ou um avô repassa, saberes e formas de tocar próprias. Através da observação, da aprendizagem informal, a musicalidade vai

sendo transmitida nesses núcleos familiares e/ou comunitários. Com frequência, o sanfoneiro assume uma posição de liderança no grupo, mas esta pode se tornar circunstancial, a partir do membro que resolve os contratos e as “tocadas pagas”, agendando e produzindo as apresentações.

Por ter forte vinculação com a tradição, transparece nessa musicalidade e no fazer artístico dos seus atores a ligação com o passado: seja através de releituras, seja reproduzindo repertórios que marcaram outra geração do forró – Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Trio Nordestino, Jacinto Silva entre outros.

Forró Eletrônico

No final dos anos 1980 e início dos anos 90, bandas profissionais que eram contratadas para tocar em bailes começam a formar um repertório voltado para o forró. Uma das pioneiras surge através do empresário cearense do ramo de tecidos, Emanuel Gurgel, que decide transformar sua banda “Aquários” para conquistar parte do mercado. Nascia o grupo “Mastruz com Leite”, pioneiro no forró eletrônico. Com a lucratividade e sucesso alcançado, Gurgel decide investir em estrutura e equipamentos de gravação e transporte. Marcelo e Rodrigues (2012) descrevem o início da trajetória da banda:

Sua ideia [do empresário Gurgel] era associar o apelo dançante dos ritmos nordestinos a todo o aparato que ele conhecia desde os tempos das festas animadas pelos Faraós [banda de baile] (...) Então foi até São Paulo e comprou a infraestrutura de uma banda inteira, a Brazilian Show: “- Comprei ônibus, o som, o caminhão trouxe os técnicos de estúdio, os técnicos de mixagem, iluminador, tudo. Só não trouxe os músicos. Munido desse aparato, a Mastruz com Leite começou a ir além de Fortaleza (...) Aonde ia levava a promessa de “cinco horas de forró, sem intervalo”. Sob rótulo de forró, apresentava repertório que ia de antigos sucessos do gênero a baladas bregas e hits do sertanejo romântico até “vanerões” do gaúcho Teixeira, tudo embalado em ritmo dançante e levado com sanfona, zabumba, pandeiro, mas também com guitarra, baixo, bateria e sax. (MARCELO e RODRIGUES, 2012, p.369).

O sucesso foi tamanho que Gurgel criou outras bandas semelhantes e iniciou circuitos de festas no interior e capitais nordestinas. No contexto daquela época, as grandes gravadoras ainda dominavam o mercado. A banda Mastruz com Leite, que chegou a ser contratada pela Continental, uma das maiores gravadoras do país, atingiu grande número de vendas.

Na época que foi lançado, *Arrocha o nó* [disco da banda Mastruz com Leite] vendeu 400 mil cópias, ficando atrás somente do grupo de pagode Raça

Negra (1 milhão do disco homônimo) de Maria Betânia (800mil cópias de *As canções que você fez pra mim*) e bem a frente de Chico Buarque (*Paratodos*, 268 mil) e da Legião Urbana (*O descobrimento do Brasil*). (Idem, p.376)

Gurgel chega a montar a sua própria gravadora e emissora de rádio. Nesse contexto, outras bandas surgem, releituras são feitas. Instrumentos de metais são acrescentados, assim como uma maior estrutura de palco, dançarinas e efeitos de luzes. No contágio com a cultura mundializada e numa versão “antropofágica”, essas bandas adotam a tática de incorporar em seus repertórios sucessos de *hits* internacionais, criando versões próprias para as letras, mas mantendo a mesma melodia. Quanto à instrumentação, entra todo um conjunto de novos instrumentos que preenchem o espaço de um palco com proporções bem maiores. O destaque sonoro vai para os metais, acompanhados de bateria e demais instrumentos como guitarra e contrabaixo. A sanfona também está presente, mas em menor destaque.

A influência de uma racionalidade empresarial pautada em valores de mercado está mais fortemente acentuada no forró eletrônico. Aumentam e diversificam-se os integrantes e suas funções: outros instrumentos, dançarinas, cantores. Demais atrativos fazem parte: jogo de luzes, coreografias cênicas e mega-telas para projeção de videocliques. Cantores possuem status de celebridades, o sanfoneiro está no mesmo patamar dos demais instrumentistas. As bandas estão bem inseridas em um mercado de alta rotatividade de shows, incluindo, além de programações do ciclo junino, festas de padroeiras e emancipação de municípios, eventos de vaquejadas. A alta rotatividade faz com que as bandas de sucesso preencham uma agenda de show o ano todo²⁸ e não somente na sazonalidade dos festejos juninos como os artistas do forró pé-de-serra. Os casos de sucesso desse estilo chegam a atrair multidões nos megaeventos e vêm amparados por uma eficiente estratégia de marketing, sustentada pela divulgação em emissoras de rádios e programações televisivas. Por conta disso é uma das modalidades preferidas nas contratações do poder público, a exemplo de prefeituras. Trotta (2009) aponta que o principal produto de venda do forró eletrônico são os shows, a experiência do momento da apresentação. Analisando o sucesso de mercado de uma das bandas de

²⁸ Para se ter uma ideia um dos maiores sucessos do segmento, o artista Wesley Safadão, no ano de 2015, computava 120 shows somente no primeiro semestre. Em 2016, no mesmo período, estavam em sua agenda 144 apresentações, sendo que no período junino foram 30 shows (praticamente um show por dia durante todo o mês). A maioria das apresentações se concentram na região nordeste, mas há shows agendados no sudeste, norte e centro-oeste do país (site oficial do cantor).

maior destaque no estilo, a “Aviões do Forró”, o autor ressalta o caráter de performance dessas bandas:

Os shows da banda são montados com um evidente direcionamento para a dança, estabelecendo uma atmosfera festiva, dinâmica e animada, representada pelo grupo de dançarinas (...). A elas cabe um forte apelo erótico e sensual, que busca uma comunicação direta com o público (especialmente o público masculino) e produz uma semelhança visual estreita tanto com outras bandas de forró, axé e brega, quanto com os programas de auditório televisivos como o célebre Programa do Chacrinha e o atual Domingão do Faustão. Nesse sentido, o perfil estético visual do show de Aviões dialoga com regras formais do universo do forró eletrônico e, ao mesmo tempo, com padrões vigentes na indústria do entretenimento, negociando significados e valores. (TROTТА, 2009, p. 04)

Forró Universitário

Ritmicamente, esse estilo de forró tem mais semelhanças com o forró pé-de-serra do que com o forró eletrônico. O que mais se destaca nele é o contexto onde esse estilo surge e está inserido: a cidades de São Paulo e Itaúnas (Espírito Santo). Surge através da releitura do forró por parte de jovens de classe média dessas cidades e ligados à vida universitária. Uma das bandas que surge na década de 1990 é a Falamansa, que consegue um relativo sucesso nacional e abre um leque de mercado para diversas outras bandas com estilos semelhantes. A realidade de mercado expandida por esse estilo propiciou a criação de casas de shows que funcionam o ano todo em São Paulo e a criação de festivais. Dentre eles se destaca o Festival Nacional Forró de Itaúnas, que se encontra na 15ª edição e proporciona o intercâmbio de forrozeiros de gerações mais antigas com os jovens que vêm produzindo e consumindo o forró.

Outro destaque também é a penetração que esse estilo de forró proporcionou no mercado europeu como atrativo para a dança com passos inspirados na dança de salão. O portal “Ai que bom” congrega o endereço de várias casas de shows e eventos ligados ao forró em Paris, Barcelona, Lisboa, Amsterdam e Londres. Dentre os diversos vídeos contidos no site está um vídeo explicativo sobre o que é o forró. Vale aqui observar o olhar “estrangeiro” no vídeo *Forró is more inclusive than salsa, and easier to dance* (Forró é mais inclusivo que salsa e mais fácil de dançar). Ao navegar no portal é possível visualizar que o mesmo vídeo foi postado com outro título, *In Brazil we do not dance salsa* (No Brasil nós não dançamos salsa). Em ambos os títulos e na própria estética de imagens utilizadas no vídeo, a referência mais forte é a caracterização do

forró enquanto dança. Aqui não são focados os instrumentos ou músicos, mas casais dançando passos mais elaborados criados nas danças de salão.

Abaixo há uma decupagem (descrição de texto e imagem) de um vídeo do portal “Ai que Bom”, observando como são trabalhados os elementos textuais, a trilha e a edição de imagens. Nele é possível perceber como, de forma didática, a ideia do que é o forró é explicada ao público europeu.

Tabela 1 - Descrição do vídeo “[Forró is more inclusive than salsa, and easier to dance.](#)”

Texto*	Imagens
<i>Forró</i>	[trilha- música instrumental de forró]
<i>O que é isso?</i>	Músicos jovens (alguns integrantes parecem ser europeus) aparecem tocando forró: sanfona, zabumba e triângulo. Corta para casais dançando no estilo de dança de salão e se divertindo.
<i>O Forró nasceu no Brasil</i>	[trilha de música instrumental baixa e sobe o som de percussão de samba]
<i>Sim, mas o Brasil é isto...</i>	Carnaval em plano aberto do desfile de escolas de samba. Na sequência, belas imagens aéreas do Rio de Janeiro e das praias cariocas em final de tarde.
<i>Mas não só isto....</i>	
<i>Agora se prepare para conhecer um novo Brasil</i>	Mulher negra dançando de costas, mas o enquadramento está apenas na parte superior do corpo
<i>Em 1912 nascia Luiz Gonzaga</i>	Foto clássica de Luiz Gonzaga sorrindo com o chapéu de couro.
<i>O Rei do Baião**</i>	
<i>Asa Branca** é o atual hino do nordeste brasileiro, é o símbolo do “universo forrozeiro”</i>	[trilha da apresentação de Gozaga tocando Asa Branca] Luiz Gonzaga em apresentação tocando

<p><i>Desde os anos 50 até hoje o forró continua sendo tocado e dançado no Brasil</i></p> <p><i>Nas grandes capitais do mundo como Paris, Londres e Nova York, você pode encontrar facilmente o forró</i></p> <p><i>Para conhecer onde você pode encontrar o forró apenas clique ***</i></p> <p><i>Amsterdã Bruxelas Paris Londres, Lisboa</i></p>	<p>“Asa Branca”</p> <p>[trilha de forró cantado de Edson Duarte]</p> <p>Sequência de imagens de casais dançando e fazendo também uma quadrilha improvisada.</p> <p>Imagens de um casal fazendo uma performance de dança no centro de uma roda de várias pessoas observando.</p>
---	---

*O texto no vídeo está em inglês.

** A expressão “Rei do Baião” foi colocada em português, mantém-se aqui a peculiaridade e a sonoridade da língua originária do ritmo. No caso de Asa Branca manteve-se o nome, mas entre parênteses foi colocada a expressão em inglês (White Wing).

***Na descrição do vídeo o portal disponibilizou diversos links de locais da Europa onde se encontra forró.

Os elementos visuais e o texto do vídeo evocam de forma “didática” elementos do forró cantado por Luiz Gonzaga. Com intuito de buscar cativar o público europeu, a dança “mais fácil que salsa” é ofertada como um produto em diversos países do continente. O consumo da vivência integrativa da dança, mais do que a da apreciação musical, parece ser o segmento de mercado do forró da Europa. Sergival²⁹, forrozeiro sergipano que fez uma breve turnê em Portugal e na Inglaterra, relatou como foi a receptividade de público e como era a estrutura dos locais onde se apresentou:

O público maior foi em Londres, eu não sabia que a dança forró estava tão forte na Europa. Tem professores que já ensinam lá há mais de 10 anos e os Festivais de Dança estão começando a aparecer em todo canto e a dança traz a reboque a música né? Parecia que eu estava cantando pra brasileiros tanto na Inglaterra quanto em Portugal. A estrutura ainda é primária, pois o foco ainda é a dança, mas conseguimos uma estrutura boa de produção

²⁹ José Sergival dos Santos é músico forrozeiro, nasceu no município de Nossa Senhora da Glória (localizado no sertão sergipano), atualmente residente no Rio de Janeiro, onde mantém um programa de música na Rádio Nacional: “todo domingo meio dia até as 14h, via satélite a todo o Brasil ou pela internet”. Segundo ele, sempre toca música sergipana: “fizemos uma homenagem a Clemilda, Joésia Ramos e Orquestra Sanfônica de Aracaju. Este ano [2016] é Zé de Rosendo e Marluce; Samba de Côco de Seu Diô. Já passaram ali grandes nomes. Osvaldinho, Rogério, Amorosa. É um canal para fortalecer cada vez mais nossa música”

(hospedagem, traslado, etc). Quanto ao palco, os eventos foram realizados em casas noturnas com estrutura de palco e som medianas como no Brasil, porém as casas noturnas de Londres foram mais estruturadas com camarim, palco com tapadeiras e som e luz com operadores. (SANTOS, 2016)

Além de Sergival, outros forrozeiros sergipanos já se apresentaram no mercado europeu, mas o fluxo constante de apresentações parte mesmo de grupos da região de São Paulo e do estado do Espírito Santo.

As demarcações de estilo do forró trazem diferentes sentidos agregados, as sonoridades distintas umas das outras, assim como o conteúdo das letras, atraem diferentes públicos de consumidores. No entanto, enquanto pesquisa, se faz necessário a busca de um conceito de forró que pudesse auxiliar na investigação do cenário sergipano e suas relações de poder.

3.3 Forró: na busca de uma definição

Por conta dos aspectos acima observados, elaboramos um entendimento de forró que não se restringisse ao aspecto musicista, mas que demonstrasse também que palavras são construções de sentidos a partir da interação dos atores com a realidade social. Dessa forma, conceituamos o **forró como construção sócio histórica de uma matriz de expressão cultural que possui um forte impacto na região nordeste, mas que se irradia também por outras regiões do país e passa a compor o conjunto de referências da cultura brasileira no país e no exterior. Nesta matriz incluem-se danças e ritmos (xote, xaxado, baião, arrasta-pé), estilos (“forró eletrônico”, “pé-de-serra”, “universitário”) constituindo uma produção simbólica que remete a um determinado universo sócio-cultural.**

Chegamos a essa definição para que pudéssemos contemplar os embates dentro desse grande guarda-chuva de sentidos que é o termo “forró”. Se delimitássemos o forró como sendo apenas um tipo específico de sonoridade ou ainda a uma dança, não seria possível (ou talvez seria metodologicamente mais complicado) investigar na pesquisa social as relações de poder e os embates que existem no cenário sergipano.

Historicamente, o termo já possuiu outros sentidos daqueles que são observados atualmente. No final do século XIX, a palavra “forrobodó” já era utilizada para denominar festas e aglomerados onde se escutava e dançava ritmos populares, mas dando um sentido pejorativo para a aglomeração de pessoas. A etimologia aponta para

uma das possíveis origens da palavra a derivação de um vocábulo galego-português “forbodó”, corruptela de “faux-bourdon”, termo associado a um ritmo da região noroeste da Península Ibérica. (BECHARA, 2003).

Uma das versões que se popularizou, mas que foi contestada cientificamente é que a palavra teria origem na expressão “for all”, escrita em uma placa na entrada de bailes promovidos pelos engenheiros britânicos responsáveis pela construção da ferrovia Great Western, no interior nordestino, ou por militares americanos que trabalhavam em uma base militar no Rio Grande do Norte na década de 40. Essa versão se popularizou mais ainda com o filme: “For All – O Trampolim da Vitória” (direção Buza Ferraz, Luiz Carlos Lacerda). No entanto, a palavra forrobodó já havia sido registrada bem antes.

Segundo Alves (2011), o termo forrobodó recebe seu primeiro registro em dicionários da língua portuguesa em 1883 e 1884, através de Henrique Pedro Carlos de Beaurepaire-Rohan que publica na Gazeta Literária o seu Glossário de Vocábulo Brasileiros. Outro registro é do dicionarista Antônio Cândido de Figueiredo (1846-1925), que documenta o termo no Novo Dicionário da Língua Portuguesa, ao registrar: “Forrobodó – baile reais”

Em junho de 1912, uma comédia musical escrita por Luis Peixoto e Carlos Bittencourt e musicada por Chiquinha Gonzaga chamou a atenção da elite carioca para as manifestações culturais afro-brasileiras, que se concentravam em uma parte da cidade. A informação é de Antônio Herculano Lopes

A noite de 11 de junho de 1912 testemunhou um fenômeno de dimensão ainda não devidamente reconhecida em seu impacto e significação para a cultura urbana carioca e para o desenvolvimento do conceito de identidade nacional que se tornaria prevalecente nas décadas seguintes. (LOPES, 2006)

O autor aponta a comédia musical como um marco de sucesso no teatro brasileiro. E o “maxixe” como principal gênero que embalava a peça que atraiu grande público para época:

(...) A estreia causou imediata comoção e a peça passou a merecer uma atenção da imprensa nada habitual para este gênero de espetáculo. Segundo O País (...) o público brigava histericamente por ingressos na bilheteria e a aglomeração diante do teatro às vezes chegava a obstruir a passagem dos bondes, forçando a polícia a intervir. As 22 sessões semanais de Forrobodó lotavam com meses de antecedência, algo inédito na história das diversões

públicas da cidade. Mais do que a opinião crítica, o sucesso popular da partitura de Chiquinha comprova a importância da compositora na transformação de Forrobodó no fenômeno que se tornou. A canção Não se impressione, em particular, logo passou a ser cantada em toda parte. (LOPES, 2006)

Muitas décadas mais tarde, a palavra “forró”, já com o sentido do gênero musical que possui hoje, vai ser a primeira vez impressa em um LP, ao registrar a música composta por Luiz Gonzaga e Zé Dantas intitulada “Forró de Mané Vito”.

O levantamento histórico auxilia no entendimento, no entanto, não é o objeto central dessa pesquisa. Como investigação sociológica, estamos mais interessados na construção dos fatos e de como eles impactaram e ainda impactam as relações humanas. No caso do forró, chegamos à definição mencionada para atender à necessidade de um olhar abrangente, no qual é necessário perceber as relações de poder, os conflitos, mas também as solidariedades e resistências. Definir o forró apenas como um conjunto de características técnicas - acordes, tempos musicais - excluiria seus aspectos simbólicos e sociais. Da mesma forma também seria restritivo caracterizar o forró somente como um dos seus estilos - entendendo-o apenas como uma tradição ou definindo-o exclusivamente como um produto de consumo. Assim, caíriamos no risco da investigação não enxergar elementos importantes da realidade.

Entretanto, apesar do levantamento histórico não ser o objetivo central da pesquisa, situar temporalmente os contextos nos auxilia a entender como os sentidos são produzidos pelos atores. Situando-os em suas épocas, é possível observar como as tradições são construídas e em que situações elas se encaixam.

3.4 Configurações sócio-históricas

Na construção de uma tradição, os atores exercem um papel fundamental. Sejam estes atores-individuais ou atores-instituições, são eles que vão criando discursos, retransmitindo saberes e visões de mundo que criam as tradições. Como observamos no segundo capítulo, Giddens (1997) entende que a tradição é ativa e interpretativa. O caráter dinâmico de suas manifestações auxiliam na coesão social. No território sergipano, diversos são os atores ligados à produção da tradição do forró, cada qual fazendo parte de uma geração e de contextos cambiantes. Aqui pretendemos apresentar

alguns desses atores e suas interdependências. Um retrato dentro dos diversos panoramas existentes.

ELIAS (1995), no seu livro “Mozart – Sociologia de um gênio”, ao analisar a configuração social de Mozart demonstra como a música é indissociável à época em que é produzida e à sociedade na qual surge. “É preciso ser capaz de traçar um quadro claro das pressões sociais que agem sobre o indivíduo (...) da configuração que uma pessoa (...) formava em sua interdependência com outras figuras sociais da época”. (ELIAS, 1995, p.19)

Ao abordar as circunstâncias nas quais Mozart havia se negado a trabalhar para um príncipe bispo, nos ides de 1777, Norbert Elias traz a tona que certas experiências, no desenvolvimento pessoal e como músico, reverberam no desenvolvimento da música que “não pode ser percebido de maneira realista e convincente caso se descreva apenas o destino da pessoa individual sem apresentar também um modelo das estruturas sociais da época, especialmente quando levam a diferenças de poder” (idem). Analisando estruturas da nobreza e do poder eclesiástico nas contratações do músico alemão, Elias explica como essas forças e coerções agiam naquela sociedade.

Mozart, ciente de seu valor enquanto músico, detestava a forma humilhante como era tratado tanto pelo poder secular quanto pelo poder eclesiástico que naquele se espelhava. Não conseguia aceitar as convenções próprias da aristocracia que suscitavam nos subalternos um comportamento bajulador. Ansiava por libertar-se das amarras que o prendiam à corte, inclusive quanto ao padrão de música a ser produzida conforme o gosto dos contratantes. Aspirava sobreviver de sua arte segundo sua consciência artística, sua imaginação, sua competência técnica. Aspiração que transcendia sua existência, pois iria tornar-se possível apenas com a ascensão da burguesia. Ao tratarmos do forró também deveremos estar atentos como seus atores buscam sua sobrevivência enquanto músicos e cidadãos em meio a pressões de uma sociedade em transição. Se Mozart em sua época já sentia pressões para que sua musicalidade fosse guiada pelo gosto dos contratantes, quais as pressões que recaem sobre forrozeiros tradicionais? O músico é interdependente do seu consumidor, mas entre eles há também aquele ator social que cria os meios para fazer a música alcançar o consumidor. Mozart precisava sobreviver e produzir músicas para quem o contratava. Que tipo de paralelo podemos estabelecer com o forró produzido nas terras sergipanas?

Naturalmente, Sergipe, com seus 21 mil 994 km² inseridos na região nordeste de um país sul-americano, em pleno século XXI, possui outra estrutura social. A análise de Elias referente Mozart, porém, aponta pistas preciosas que ajudam a entender como essas teias dinâmicas de relações sociais – as configurações – agem em uma cadeia de produção musical: o músico, o contratante e o público. Aqui não se trata mais do compositor talentoso que aos 21 anos se recusa a trabalhar para o príncipe-bispo de Salzburg porque este não lhe deu as férias pedidas, mas que depois, por falta de opção, acaba retornando ao emprego. Agora é o filho do forrozeiro agricultor de um povoado sergipano que estende seu horário de “tocada”, lutando contra o cansaço físico, porque a complementação de renda era necessária. Em ambas as situações, observamos forças coercitivas que agem sobre o indivíduo que compõe com autonomia relativa configurações das quais é ao mesmo tempo produto e produtor ao sobreviver e exercer seus papéis sociais. Nas duas ocasiões percebemos uma relação assimétrica de poder entre atores. Tanto na vida de Mozart, na sua relação com a aristocracia que lhe garantia o soldo, como na vida do forrozeiro em relação ao contratante, entram em ação pressões que devem suportar para assegurar sua sobrevivência material. Assim, a relação músico-príncipe como a relação músico-contratante são relações que reproduzem em escala microsocial a estrutura macro da qual fazem parte. E, ao ser pressionado a submeter-se ao contrato, tanto subalterno quanto o que detém maior poder político e/ou econômico, contribuem para sustentar a anatomia da sociedade existente.

A seguir, iremos recuperar alguns aspectos políticos e econômicos que consideramos importantes para a compreensão dos atores do forró pé-de-serra em Sergipe. Tentaremos traçar, mesmo que esquematicamente, a dinâmica social de onde surge a maioria dos músicos ligados ao forró. Sua origem é predominantemente o interior do estado. Pertencentes a uma classe social economicamente desprivilegiada, trazem marcas das interações sociais de seu ambiente construídos historicamente.

3.4.1 Heranças das relações de poder no universo rural

Desde o Brasil Colônia, uma das características das relações entre o latifundiário e o trabalhador livre era o de “morador de favor”. Uma relação que se estabelecia nas atividades econômicas da época. O contexto histórico que foi gerar posteriormente é o que Ramalho (2012) denomina “cultura cabocla das fazendas”:

Cujas características afloram como resultados do projeto econômico colonial que, especificamente no Nordeste tradicional, se desenvolveu a partir de dois sistemas de economia: a plantação da cana de açúcar na região costeira e a criação de gado no interior. A “casa grande” e a “fazenda” foram centros de decisões políticas, administrativas e de desenvolvimento da vida sociocultural. (RAMALHO, 2012, p.21)

Entre proprietários de terras e trabalhadores havia uma forma de interdependência. Uma relação baseada no código de honra e lealdade que permitia ao camponês morar na terra do fazendeiro ou usineiro, sob proteção deste que necessitava de sua mão-de-obra. Em contrapartida fornecia, do seu roçado, gêneros alimentícios ao fazendeiro, além de contribuir na defesa do dono e de suas terras. Esta interdependência baseava-se em uma relação de força com concentração de poder no proprietário de terra. Relação essa que camufla a exploração do trabalhador, mas que, naquelas circunstâncias, abria raramente outra possibilidade ao “trabalhador livre” manter a si e sua família sendo, portanto, uma relação que era difícil de ser rompida. Sobre as pressões sociais que atuam sobre o indivíduo, escreve Nobert Elias (1995) em relação ao pai de Mozart: “o poder da configuração era inescapável. Conhecia o seu lugar” (p.27). E isso não apenas do ponto de vista econômico, mas também de status, de posição social. Conhecer “seu lugar” transparece também, séculos mais tarde, quando o forrozeiro decide se adequar ao menor palco de um grande evento: “O barracão da Clemilda é um espaço daqueles artistas que ainda não tem grande repercussão no estado (...) eu já tenho 50 anos de forró, mas não sou forrozeiro conhecido. O palco de Clemilda para mim é maravilha”. (C.E.S., 2015). Reconhecimento de seu valor enquanto forrozeiro ou aceitação de regras que sabe não poder transgredir? Ou o que é mais provável: que, outras ocupações, fora do círculo da produção do forró, o compensavam financeiramente, dando-lhe reconhecimento, sendo que o palco do forró não representava para ele tanto peso na balança das relações de força. Faz parte das pressões sociais o código mencionado, considerado uma qualidade humana e bastante presente ainda no sertanejo para quem a “palavra dada é documento”.

O código de honra e lealdade anteriormente citado ainda perpassa relações de forrozeiros com pessoas que demonstram reconhecimento por sua arte ou por pessoas situadas em nível superior a eles, às quais dedicam respeito e ou gratidão. Apesar de o convite para a tocada, o tipo de remuneração ou a não remuneração seja determinado na maioria das vezes por quem detém maior poder de decisão. Ainda hoje, a consideração ao fazendeiro ou a alguma autoridade é capaz de levar o sanfoneiro a uma “tocada” de

graça ao invés de exigir o devido pagamento pelo trabalho enquanto músico, trabalho que nem sempre é reconhecido como tal.

Conforme Martins (1986), “a natureza da troca envolvida e embutida na concepção de favor evoluirá com o desenvolvimento econômico brasileiro (...) como relação de arrendamento” (p.33). Schilling (1980) afirma que “em decorrência da verdadeira servidão a que estão sujeitos os assalariados rurais, os arrendatários e parceiros, as condições de vida das nossas populações rurais são as mais precárias” (p.99). Baseado em dados do IBGE, o autor aponta o aumento de minifúndios antieconômicos em consequência da subdivisão de pequenas propriedades, resultando numa verdadeira “socialização da miséria”, fato esse que contribuiu para aumentar o fluxo migratório em busca de trabalho, inclusive por parte de músicos. Mesmo quem possui uma pequena propriedade rural luta para sobreviver com dignidade. É no agreste sergipano, com uma presença numerosa de pequenas propriedades rurais, onde se encontram muitas famílias de forrozeiros, que buscam através da música uma forma complementar de renda à agricultura familiar. Como as famílias possuem vários filhos, que, por sua vez, constituem novas famílias, a pequena propriedade já não fornece o sustento necessário, tornando-se a migração uma alternativa aos minifúndios.

A migração da zona rural para a cidade é um dos marcos da nossa sociedade em transição que deve ser considerada para compreensão do forró.

O forró é basicamente identificado como música de origem rural (...) uma coisa que vem do interior para o litoral, do campo para a cidade, do nordeste para o resto do Brasil. O Brasil por volta da década de 1970, deixou de ser país predominantemente rural para ser urbano. Hoje a grande parte da população urbana é uma população de origem rural. Mesmo essa geração mais nova, o pai e a mãe, nasceram no interior ou o avô e a avó. Eles trazem essa memória cultural. Chega-se a um ponto em que a gente quer reconstituir essa história cultural da nossa própria família (TAVARES, 2014).

É o forró “pé-de-serra” que vai tratar da vida rural e que repercute essa memória cultural. A transição do rural para o urbano não se faz sem conflitos, que envolvem valores, linguagem, modos de vida. Conflitos que se associam a mudanças estruturais como àquelas relacionadas às novas tecnologias de comunicação que afetam as sociedades modernas.

Essas estão também mudando nossas identidades pessoais abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Essa perda de um “sentido de si” estável, é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quando de si

mesmos – constitui uma “crise de identidade do indivíduo”.(HALL, 2006, p.9)

Para Edgar do Acordeon, o forró é um dos elos que liga as gerações. “Tem tanta gente que é pai, avô, ainda toca a mesma música como a de Luiz Gonzaga (...), leva as crianças brincar de quadrilha e diz: - Eu brinquei muito essa música quando criança.” (2015). Edgar, que desde a adolescência mora na capital, aborda também temas atuais. Ao referir-se à sua música “A droga não perdoa, mata”, conta: “tem um programa na [rádio] Aperipê que usa muito essa música. Depende da letra, se passa alguma coisa educativa: deixar o vício, droga, cachaça. Se o jovem quiser ouvir, aí tá o conselho. Através da música ele penetra melhor”. O forrozeiro também está consciente do choque de culturas quando afirma que: “Esse pessoal novo só escuta esse forró [eletrônico que] aparece mais na mídia” e que seria necessário maior espaço para o forró pé-de-serra. “Para não deixar morrer a tradição porque é uma história tão bonita!”. Se, de um lado existe uma certa romantização da cultura rural, não se pode esquecer, por outro lado, que existem preconceitos em relação a ela, **vista como inferior à cultura urbana**. Esse choque de visões perpassa o processo identitário do qual o forró faz parte.

Na República surge o coronelismo, que se caracteriza pelo controle da política municipal através do poder dos chefes políticos (grandes proprietários e comerciantes), “sobre os votos do eleitorado, constituindo-se ‘os currais eleitorais’ e produzindo o chamado ‘voto de cabresto’ (...) - O clientelismo político, a patronagem, tinha basicamente raízes na clientela econômica” (MARTINS, 1986, p.46) que, de uma ou outra forma, dependia do coronel. Essas práticas políticas são heranças ainda presentes mas com outras roupagens e que permeiam também o universo de circulação e consumo da música em Sergipe. Atualmente, apesar de maior rigidez da legislação eleitoral – proibindo os eventos que ficaram conhecidos como “showmícios” – o poder de chefes políticos locais filiados ou pertencentes a famílias tradicionais da oligarquia local ou regional se mantém. Uma das formas de conquistar a simpatia e voto do eleitorado está na contratação de bandas eletrônicas para apresentações em praça pública, em diversos municípios sergipanos, como em Itabi na Festa do Jegue; em Itabaiana na Festa do Caminhoneiro; em Boquim, na Festa da Laranja, além de festas de padroeiros (as) (FRANÇA, 2007). Isto evidentemente diminui de forma significativa os espaços antes ocupados pelo forró pé-de-serra. Nos últimos anos tem-se observado iniciativas dos próprios forrozeiros, mas também de políticas de cultura para minimizar a prática do clientelismo, como veremos adiante.

No início da década 1960, confrontam-se no Brasil dois projetos de desenvolvimento. De um lado defendia-se a manutenção e a modernização da grande propriedade e, de outro, a reforma agrária. A partir do Estatuto da Terra (1964), o governo militar passa a controlar as duas tendências citadas, adotando

uma política deliberada de concentração fundiária e de constituição de grandes empresas no campo; do outro lado uma política de redistribuição de terras nos lugares em que as tensões sociais possam ser definidas como um perigo à segurança nacional, isto é à estabilidade do Regime Militar. (MARTINS, 1986, p.31)

Mas é só na Nova República, em consequência das pressões do movimento social dos sem-terra, MST e suas ocupações de terra considerada improdutivo, que projetos federais de reforma agrária são implantados através do Incra em Sergipe. Entre 1985 a 1989, são concretizados seis assentamentos beneficiando cerca de mil famílias que passaram “a ter ocupação regular diminuindo a dependência que tinha em relação aos latifundiários e chefes políticos locais” (SILVA, 1996, p.162). Essa reforma agrária parcial não solucionou a questão fundiária, mas seu processo, conforme o autor, foi uma aprendizagem que mostrou erros e acertos que deverão ser considerados na busca por maior justiça no campo.

Lembramos apenas um aspecto. A pouca atenção dada às práticas culturais na implantação dos assentamentos se manifesta não apenas na falta de espaços e equipamentos. Está também na dispersão de famílias que, originariamente, integravam um núcleo cultural comum, colocando em risco a continuidade de certas manifestações artísticas. Como exemplo, citamos a família dos “Vito” de Poço Redondo (município do semiárido sergipano). De descendência numerosa, são expoentes de ricas práticas culturais na região: seus integrantes cantam aboios, repentes, improvisam e dançam samba de coco, tocam pífano, forró, correm vaquejadas e cavallhada, rezam e cantam novena, entre outros.

Essas atividades vem acontecendo a mais de um século com variações de conteúdo e periodicidade entretanto sem alterar de maneira significativa o nível de participação coletiva e a solidariedade entre os membros do núcleo familiar (...) Com a chegada da reforma agrária, a maioria dos integrantes da família Vito se distanciou geograficamente tornando difícil os encontros nas atividades culturais e religiosas” (SANTOS, 2012, p.2 e 3).

Genovitor é um dos descendentes da família que é conhecida e sempre solicitada para animar as festas e trazer musicalidade para eventos da religiosidade popular. Comunicativo e bom imitador de personagens, Genovitor também toca mais de um instrumento (pífano, gaita de boca, zabumba) além de cantar forró e aboio. Artista popular de múltiplos talentos, reconhecido na região, não sobrevive exclusivamente de sua arte - traço comum entre os artistas da cultura popular. Cultura popular é vista aqui em sintonia com o que Hall considera como sendo:

[...] em qualquer época, as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram ancoradas nas tradições e práticas populares. [...] o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a ‘cultura popular’ em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante” (HALL, 2003, p.241)

Genovitor é um dos que permanecem em seu município de origem. Contrariando os fluxos migratórios, trabalha como vigia em uma escola pública, confecciona e ensina pife a um grupo de meninos, mantendo assim a tradição familiar.

Giddens (1997) afirma que “mesmo na mais modernizada das sociedades atuais, as tradições não desaparecem totalmente” (p.123), sendo que “em geral as tradições só persistem na medida que se tornam passíveis de justificação discursiva e se preparam para entrar em um diálogo aberto, não somente com as outras tradições, mas com modos alternativos de fazer as coisas” (p.129). No campo musical essa afirmação de Giddens é perceptível no forró pé-de-serra. A capacidade de diálogo com outras tradições e formas criativas de dar continuidade ao forró estão presentes como veremos adiante.

Durante séculos, no Brasil, segmentos populares elaboraram, transformaram e viveram sua cultura a despeito de sua exclusão por muito tempo das políticas culturais, sofrendo, por vezes, ações repressivas. Como afirma José Jorge Carvalho: “Umas das leituras possíveis da história brasileira é a de enorme processo de contenção das expressões populares em busca de domesticação e apaziguamento”. (CARVALHO, 2006, p.34). Citamos a concentração de poder baseada no latifúndio, porém lembramos que ela se faz presente também em outras áreas da economia que, aliadas ao poder político e midiático, exercem pressões sobre as configurações sociais, inclusive naquelas em que se movem os atores do forró.

Para melhor compreender a construção do forró é essencial fazer um mergulho histórico na reinvenção do baião, que tem como um dos personagens

emblemáticos Luiz Gonzaga do Nascimento. Junto com diversos compositores, o músico pernambucano parte de uma memória coletiva e suas próprias vivências para criar um gênero musical que marcaria a história da música brasileira.

3.4.2 A reinvenção do baião e o pertencimento nordestino

Se partimos da premissa que a arte é um elemento importante na construção simbólica de representações sociais, que musicalidades teriam peso na construção do imaginário da região nordestina brasileira? Como foram apropriados elementos no decorrer das décadas que ajudaram a construir sentidos para esta região brasileira? É possível dizer que um gênero musical exerceu forte influência naquilo que se convencionou chamar “identidade nordestina”?

Durval Muniz de Albuquerque (2001) aponta a musicalidade de Luiz Gonzaga, artista que reinventou o Baião e toda a musicalidade do forró, como algo intrinsecamente ligado a diversas percepções de Nordeste:

A musicalidade de Gonzaga fala ritmicamente de uma terra que se entranha na alma e no corpo do ouvinte, arrastando seus ouvidos, sua cintura, seus quadris, arrastando seus pés. Nordeste da dor, que geme nas toadas, nordeste da alegria que dança no forró. Nordeste sensível no esfregar-se dos corpos no xote. Músicas que agenciam, na verdade, diferentes experiências visuais e corporais, produzindo diferentes decodificações, diferentes nordestes (ALBUQUERQUE, 2001, p.160).

Muitos são os nordestes, assim como muitas são as percepções da realidade cotidiana atual: maior urbanização, novas formas de comunicação, programas de complementação de renda e expansão da educação formal. Entretanto, seria precipitado afirmar que o nordeste cantado por Gonzaga não esteja mais impregnado no imaginário da população e não tenha ainda força nas dinâmicas sociais da região. Dinâmicas de produção/consumo musical, do entretenimento e da formação sociocultural das pessoas. Da defesa do trio – zabumba, triângulo e sanfona – formação de instrumentos criada pelo artista como símbolo do “autêntico forró” ao uso de indumentárias em apresentações de músicos que se apropriam desses símbolos para demarcar o sentido imbricado em sua musicalidade.

A indumentária do vaqueiro, com o chapéu inspirado na estética do cangaço³⁰, como parte da performance de palco, foi uma das inovações implementadas por Luiz Gonzaga. Em 1943, o sanfoneiro viu o artista Pedro Raimundo se apresentar com roupas gaúchas em um dos programas de auditório das rádios cariocas e decidiu adotar a ideia. A criatividade de atores sociais como Gonzaga foi essencial para formação daquilo que se conhece hoje como forró. Junto a ele, os compositores Zé Dantas, José Marcolino, Onildo Almeida, Humberto Teixeira e João Silva, teceram a teia poética a partir de histórias e vivências do contexto de então e que continuam presentes no imaginário nordestino.

Humberto Teixeira foi um dos parceiros mais bem sucedidos. Cearense de Iguatu, migrou para o Rio de Janeiro aos 16 anos para estudar medicina, mas acabou enveredando para o direito. Na década de 40, iniciou uma carreira de parcerias que iriam compor diversas canções que marcam ainda hoje a musicalidade brasileira – Asa Branca, Assum Preto, Respeita Januário e Baião. Esta última foi também o “manifesto” da reinvenção de um ritmo.

O dedilhar das violas cadenciado em poucas notas, enquanto o repentista aguarda o momento para soltar o seu verso, é chamado de baião ou baiano. A dupla Teixeira e Gonzaga reinventaram o ritmo inserindo instrumentos, acordes e também muitos versos. Tavares considera que o compositor e advogado cearense tinha a capacidade de dar um olhar “cinematográfico” às suas composições:

Na hora que entrou a poesia de Humberto Teixeira, isso foi como uma espécie de um selo e um carimbo chamado Nordeste, aí não tinha como a pessoa se equivocar porque a letra cria um filme. [cita a música Assum Preto] Tudo em volta é só beleza, céu de abril e a mata em flor. É como se a câmera viesse recuando com aquela mata linda, aquela céu azul, o morro verde e o passarinho virado de costas para aquilo tudo dentro da gaiola.(...) A palavra estimula a nossa imaginação. (...) A contribuição de Luiz Gonzaga foi uma contribuição telúrica, de pé no chão e a contribuição de Humberto Teixeira, foi em grande parte a colaboração cinematográfica das letras do baião. (TAVARES, 2007, p.45)

Teixeira nasceu no ano de uma das maiores secas que assolou o nordeste, a seca de 1915, narrada por Rachel de Queirós no romance “O Quinze”. Gonzaga e

³⁰ Movimento que teve seu auge no final do século XIX e início de XX e teve como uma das lideranças mais conhecidas Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião. O cangaço foi uma reação adversa e violenta que às circunstâncias negativas da miséria e do coronelismo, como um poder paralelo que provocava medo e ao mesmo tempo admiração no imaginário do nordestino.

Teixeira eram de classes sociais distintas, mas de contextos históricos semelhantes. Ambos migraram do nordeste para a região sudeste e possuíam uma forte vinculação afetiva com seus locais de origem. Alves aponta a dupla, entre outros compositores e artistas, como “agentes tradicionalizadores” que ajudaram a criar narrativas da tradição do baião:

Tal narrativa permitiu a fusão entre as criações (urdidas a partir do enlace entre a recriação das memórias lúdico musicais e as experiências urbanas dos criadores do baião) e a explicação acerca dessas criações, suas origens, suas ligações, etc. A fusão entre uma e outra se deu por meio dos programas de rádio, dos textos explicativos, das entrevistas, das novas canções criadas e dos temas abordados, resultando numa crônica sonoro-musical bastante penetrante, sensibilizadora e legítima, tal qual a crônica sonora-musical atinente ao samba e ao choro. (ALVES, 2012, p.312)

Interessante observar as duas origens sociais, tanto de Gonzaga quanto de Teixeira. O primeiro proveniente de uma família de agricultores, filho de afinador de sanfona, entrou no exército, seguiu o fluxo migratório para sul e vivenciou os desafios da maioria dos migrantes nordestinos de sua geração. O outro aprendeu música através do ensino formal, migrou por outros caminhos para o sul: Teixeira partiu de uma capital nordestina para buscar sua formação profissional e acadêmica. A vida adulta de Teixeira era uma vida do intelectual envolvido com o meio artístico carioca, mas que guardou consigo as memórias de sua origem. A própria música de Teixeira causava até um estranhamento, na época, à filha adolescente – nascida no Rio de Janeiro, amante do rock-pop de 1960.

Eu tinha ideia de que ele era um compositor conhecido, mas não me impressionava nem um pouco com isso, porque na verdade, eu gostava de rock, Beatles, Rolling Stones, Pink Floyd, e baião era uma coisa muito distante da minha realidade de carioca de Ipanema. (...) Eu não entendia a ligação entre meu pai – tão intelectual, acadêmico, duas faculdades – e aquela coisa esquisita de seca, ignorância e pássaros estranhos. Eu não entendia que ele, através da poesia, era um guardador de memórias e um contador da história do Nordeste e da história do nosso país, da migração do nordestino para o Sul, da diferença social neste país tão grande quanto um continente. (DUMONT, 2006 p.12)

Anos mais tarde Denise Dumont revisitou obra e trajetória do pai para produzir o documentário o “Homem que Engarrafava Nuvens” (2009 – Direção Lírio Ferreira).

Alves (2012) aponta fatores que contribuíram para o sucesso do Baião, tanto no mercado fonográfico quanto nas emissoras de rádio, mas “não sugere (de modo

algum) qualquer uso utilitário por parte de seus artífices, nem tampouco que os seus criadores e difusores agiram segundo um desiderato de uma razão intencional” (p. 309). O autor, no entanto, não isenta o movimento do Baião dos interesses que vinham a reboque do sucesso nos anos 50 e os sintetiza em quatro eixos:

1. Interesses artísticos - dos criadores do baião bem como das gravadoras e das emissoras de rádios em divulgar obras ligadas ao nordeste;
2. Interesses comerciais: - das gravadoras e emissoras de rádios que perceberam a capacidade de penetração e popularidade junto à audiência;
3. Interesses publicitários: - agências publicitárias, companhias industriais que viram na veiculação de sua propaganda através dos programas musicais uma forma de atingir grande audiência e uma boa oportunidade de oferta e venda de seus produtos;
4. Interesses políticos- o autor aponta que tanto produtores de emissoras de rádio e do mercado fonográfico, setores governamentais, parte da imprensa, compositores, artistas e consumidores, possuíam interesses políticos.

Os pontos acima sintetizados nos informam de processos socioeconômicos, culturais e políticos de então, que provocam mudanças tanto na produção quanto na circulação e consumo do forró e, portanto, nos atores envolvidos. Músicos do forró que antes animavam bailes e festas predominantemente nas zonas rurais circunvizinhas – alguns que tiveram oportunidade – se vêem agora lançados em turnês, viajando pelo país, por vários estados, e suas músicas sendo gravadas e divulgadas em rádios por todo Brasil. Isto, sem dúvida, alavanca suas carreiras, amplia sua visão de mundo em contato com a diversidade existente, põe no mapa cultural e político o nordeste e a música nordestina; amplia e aprofunda sua “identificação” de “ser nordestino”, do valor de sua cultura, de seu talento musical e poético como também do sofrimento das camadas desfavorecidas por uma estrutura social injusta, a seca, a fome e a insensibilidade e egoísmo dos detentores de poder.

O pertencimento tanto individual quanto coletivo se constroem e refazem através da interação social no seu ambiente cultural originário, como também no

confronto com outras culturas. Damien Chemin (2007) constata que o fato do nordeste ser a região mais pobre do país não impediu que “lá surgisse um dos mais importantes celeiros culturais na música. É dele que nasceu o forró, um dos elementos identitários fundamentais dos nordestinos” (p.17).

Ao mesmo tempo que há reconhecimento e divulgação do forró, acontece sua apropriação, pelo mercado da criatividade, do trabalho, do produto e da aceitação popular dessa musicalidade. Ela se torna instrumento usado para aumentar os negócios, o consumo, os lucros decorrentes. Desses resultados, no entanto, a maioria de trabalhadores pobres e sua cultura, conteúdo básico dessa expressão musical, não se beneficiaram. A mercantilização da cultura brasileira sobre a qual nos alerta Emir Sader, a seguir, deve ser entendida como um processo já presente no início do século passado e que hoje apresenta indícios de expansão e solidificação. “Hoje em dia a cultura brasileira está marcada, obstaculizada por um processo de mercantilização dos meios de comunicação que tem como consequência um processo de alienação” (p.223). Apesar da contundente frase de Sader, é preciso ressaltar que este não é um processo homogêneo e uniforme. O grande público, apesar de um repertório restrito aos veículos de comunicação de massa, possui também uma capacidade interpretativa e ativa ao consumir o conteúdo. Somado a isso está também a dinâmica nova da informação trazida pela internet (tanto no que diz respeito aos computadores quanto aos aparelhos móveis).

Raymond Williams (2000) conceitua a cultura como: “Sistema de significações mediante o qual necessariamente (se bem que entre outros meios) uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada” (p.13). Nesse sentido, muitos cidadãos brasileiros puderam, através da difusão da música nordestina, sensibilizar-se, informar-se e refletir melhor sobre as desigualdades sociais e regionais, bem como atentar-se para sua riqueza musical. Desse mesmo autor são, também, as palavras que deixam entrever a responsabilidade dos artistas enquanto atores sociais cuja prática e produção cultural “Não procedem apenas de uma ordem social diversamente construída, mas são elementos importantes em sua constituição” (p.12).

Portanto, o fazer criativo da cultura, no caso da música do forró, contribui de diversas formas para desenhar a face da sociedade; para alimentar o imaginário sobre uma região e/ou um modo de vida. Certamente uma das alternativas que pode contribuir para avivar o pensar, o sentir e o agir cidadãos é a mobilização cultural tão ameaçada em

tempos de Estado mínimo. É atual a afirmação de Bauman (2003) pronunciada mais de uma década atrás quando clama por um sentido de

[...] urgência de dar sua própria contribuição para a batalha por uma sociedade melhor, mais hospitaleira aos seres humanos e à sua humanidade (...) ³¹ uma sociedade que se mede pela qualidade de vida de seus membros mais fracos (um postulado pela justiça social), uma dor aguda e constante de consciência que nos impulsiona a corrigir ou remover variedades sucessivas de injustiça. (BAUMAN, 2003, p.03)

Os eixos de interesses da construção do baião, apontados anteriormente por Elder Maia Alves (2012), auxiliam no entendimento posterior do próprio cenário do forró pé-de-serra em Sergipe. Naturalmente que o contexto histórico e econômico é outro, mas observar os interesses artísticos, publicitários, empresariais e políticos ajudam a explicitar o posicionamento dos forrozeiros dentro das disputas.

No que diz respeito ao último ponto, ressaltamos que os posicionamentos políticos sempre estão presentes no palco de disputas– sejam eles forrozeiros, sejam agentes do mercado (empresários, membros de emissoras de rádios), ou agentes do poder público. No contexto político da década de 40, o sucesso do baião no âmbito nacional era interessante para determinado projeto político. Durante o “Estado Novo”, a marca do momento era buscar um elo de maior adesão à construção da “nação” brasileira, buscando-se nas musicalidades “genuínas” uma “identidade nacional”. Um modelo de nação desenvolvimentista que expandia sua indústria era cantado na música *Paulo Afonso* em que Gonzaga, junto com seu parceiro Zé Dantas, louvava a construção da hidroelétrica. A obra, inaugurada pelo presidente Café Filho em 1955, considerada uma megaconstrução para a época, revertia as águas do Rio São Francisco para iniciar uma nova fase de geração de energia para região. No mesmo ano da inauguração da usina, a voz de Gonzaga ecoava nas rádios e LPs o entusiasmo da construção:

³¹ Bauman se refere àqueles “sociólogos [que] se movem pelo sentido de urgência, e não somente pela necessidade de completar dissertações a tempo de assegurar uma próxima promoção” (p.03). Afirmação essa, segundo ele, que pode ser estendida a todos os componentes da academia que resistem às regras do neoliberalismo.

Delmiro deu a idéia
Apolônio aproveitô
Getúlio fez o decreto
E Dutra realizô
O presidente Café
A usina inaugurô
E graças a esse feito
De homens que tem valô
Meu Paulo Afonso foi sonho
Que já se concretizô
Olhando pra Paulo Afonso
Eu louvo nosso engenheiro
Louvo o nosso cassaco
Caboclo bom verdadeiro
Eu vejo o nordeste
Erguendo a bandeira
 [grifo nosso]

De ordem e progresso
À nação brasileira
Vejo a indústria gerando riqueza
Findando a seca
Salvando a pobreza
Ouçó a usina feliz mensageira
Dizendo na força da cachoeira
O Brasil vai, o Brasil vai
Vai, vai.

A “louvação” transparece claramente na música em dois momentos: na magnitude da obra e na força de trabalho da mão de obra dos nordestinos (“nosso engenheiro”, “nosso cassaco”; “caboclo bom verdadeiro”). Categorizar Gonzaga apenas como propagandista de um modelo político-econômico seria cair no reducionismo e sem levar em conta a complexidade das relações de poder. Relações essas que envolvem as negociações presentes na circulação da arte e de seu consumo. Um exemplo dessa complexidade é que Gonzaga e seus parceiros também observavam a miséria que o nordeste brasileiro dos anos 1950 vivia. A mesma dupla que compôs *Paulo Afonso* foi aquela que, três anos antes, escreveu *Vozes da Seca*. A música trouxe para o contexto nacional a questão da seca e responsabiliza os governos pela ausência de ação.

Seu doutô os nordestino têm muita gratidão
Pelo auxílio dos sulista nessa seca do sertão
Mas doutô uma esmola a um homem qui é são
Ou lhe mata de vergonha ou vicia o cidadão
É por isso que pidimo proteção a vosmicê
Home pur nós escuído para as rédias do pudê
Pois doutô dos vinte estado temos oito sem chovê
Veja bem, quase a metade do Brasil tá sem cumê
Dê serviço a nosso povo, encha os rio de barrage

*Dê cumida a preço bom, não esqueça a açudage
 Livre assim nós da ismola, que no fim dessa estiage
 Lhe pagamo inté os juru sem gastar nossa corage[...]*

Cabe aqui uma observação quanto à linguagem usada na canção. Baseada na oralidade, ela se afasta da norma culta e isso pode ser entendido como afirmação da “nordestinidade”. O que no senso comum é considerado um “linguajar errado” - “seu doutô”, “os nordestino”, “dos vinte estado” – é uma variação linguística com normas próprias utilizada pelos compositores. Teixeira e Gonzaga usam uma variedade linguística sócio-regional com características da fala nordestina e que segue regras específicas no cotidiano das falas. O tipo de linguagem empregado pode ser também considerado um aceno contra o preconceito que atinge o nordestino e sua fala, mas também contra a exclusão de grande parte da população de uma escolarização que, em tese, deveria possibilitar, para além de diferenças sócio regionais, o uso da “norma culta” quando e onde é indicado. O nordestino que migrava dos seus povoados de origem para os centros urbanos na certa tinha sua autoestima prestigiada quando se via contemplado no linguajar cantado no forró de Gonzaga. Em um cenário que os forrozeiros precisam se afirmar enquanto artistas para ver a sua música circular, a música cantada e com ela as formas de expressão se tornam também maneira de grupos sociais se afirmarem.

Ao mesmo tempo que a música serve para afirmação de segmentos engajados na quebra de preconceitos, ela também pode ser apropriada nos processos de “invenção de identidades”, na busca de uma “identidade nacional” ou até mesmo de um estado dentro de um país. Durval Muniz Albuquerque (2001) aponta como o processo da apropriação da música brasileira se dava naquele momento específico da realidade brasileira:

(...) a música seja erudita, seja popular, devia divulgar as noções de civismo, fé, trabalho, hierarquia, noções indispensáveis à “construção de uma nação civilizada”. Não deveria ser atravessada pelos ruídos e dissonâncias do meio urbano, e, por isso, a música nacional seria a música rural, a música regional. (ALBUQUERQUE, 2001, p.153).

Lembremos que em contexto mais amplo a concepção de “identidades nacionais” fazia parte do fortalecimento do Estado Nação na modernidade. Para Bauman (2005), a identidade nacional foi obra do nascente Estado Moderno que a

tornou obrigatória para todas as pessoas no interior de sua soberania territorial. A aparente “naturalidade” de pertencer por nascimento a um determinado território – o que se igualaria à pertença a uma nação – foi arduamente construída.

A ideia de “identidade”, e particularmente de “identidade nacional”, não foi naturalmente gestada e incubada na experiência humana, não emergiu dessa experiência como um “fato da vida” auto-evidente. Essa ideia foi *forçada* a entrar no *Lebenswelt* [mundo da vida] de homens e mulheres modernos e chegou como uma *ficção*. Ela se solidificou num “fato” num “dado” precisamente porque tinha sido uma *ficção*. (BAUMAN, 2005, p.26)

A busca desse projeto moderno de identidade nacional ou regional “casou” com a estratégica entrada no mercado daquele que, na década de 1950, iria alcançar o sucesso nacional como “Rei do Baião”, mas essa era apenas uma das causas do sucesso. Além do talento artístico como melodista carismático e que dominava a performance de palco – dançando xaxado, imitando um cangaceiro ou narrando a “epopeia” de “Samarica Parteira”, que atravessa várias léguas a cavalo para realizar um parto – os criadores do Baião estavam inseridos em um grande centro que recebia enorme fluxo de nordestinos identificados com a sua musicalidade e temáticas.

O sucesso de Luiz Gonzaga foi fruto, por um lado, de um código de gosto que valorizava as músicas dançantes, a de natureza lúdica, e por tanto, atendia ao consumo crescente de signos nordestinos e regionais como signos da nacionalidade. Mas seu maior sucesso se dá entre os migrantes nordestinos, pois se conecta com a saudade do lugar de origem, com o medo da cidade grande e, ao mesmo tempo, com o orgulho de estar enfrentando-a, com seus valores de origem rural como a religiosidade e a importância dos laços familiares. (ALBUQUERQUE, 2001, p. 157).

Símbolo emblemático da musicalidade que carrega consigo a festividade, valores religiosos e também lamentos, o “Rei do Baião” aproveitava o prestígio e fama do momento procurando incorporar, de fato, o papel de “porta voz do povo nordestino” cumprindo assim também a função de um mediador político.

Luiz Gonzaga assume a identidade de “voz do nordeste”, que quer fazer sua realidade chegar ao sul e ao governo. Sua música “quer tornar o nordeste conhecido em todo país” (...) Condizente com a visão populista que dominava a política brasileira neste momento e muito próximo da visão tradicional da política na região, Gonzaga se coloca como o intermediário entre o “povo do nordeste” e o Estado que deseja saber quais são os problemas deste povo, cabendo ao artista torná-los visíveis. (Idem)

Seja participando de campanhas políticas ou protestando em apresentações, Gonzaga não era isento em seus posicionamentos. Em um desses encontros está o presidente Jânio Quadros, que recebeu de presente do artista um gibão de couro. Seu alcance simbólico nas invenções no forró, criadas por Gonzaga, são evidentes e de grande amplitude. Este alcance faz com que, 33 anos após a morte do “Rei do Baião”, o sanfoneiro sergipano Edgar do Acordeon³² tenha orgulho de vestir e exibir o gibão de couro. Segundo o próprio Edgar do Acordeon, o casaco talhado em couro que ele veste é o mesmo dado por Gonzaga ao ex-presidente Jânio Quadros e, como prova, mostra na parte interna da vestimenta a dedicatória e assinatura escrita por Gonzaga. Entre muitas histórias que circulam entre colecionadores e forrozeiros, o sanfoneiro sergipano descobriu um caseiro e mestre de obra que havia trabalhado muitos anos para o presidente Jânio Quadros. O empregado havia ganhado do seu patrão o gibão de presente. “Descobri que esse sujeito morava aqui no interior em Japaratuba. Peguei o carro e fui atrás dele. Cheguei lá o gibão estava enrolado em um saco plástico. Comprei dele” (SILVA, 2015). Vale aqui perceber que a produção da tradição envolve também objetos de consumo como o gibão comprado. Mas não é um objeto esvaziado de sentido. O casaco de couro tem um peso representativo que ajuda o sanfoneiro sergipano a tentar “incorporar” a performance de seu ídolo e sentir-se parte da tradição inventada pelo “Rei do Baião”. Gonzaga, por sua vez, utilizava o casaco de vaqueiro como marcador identitário, conectando sua música a todo um universo da vida do sertão brasileiro. Mundo das vaquejadas, do “pega de boi no mato”. Uma indumentária que, dentro dos ambientes das rádios do sudeste, o tornava um tanto exótico, mas que provocava uma forte ligação afetiva junto aos nordestinos acostumados a esses símbolos.

³² José Edgar da Silva partiu da sua cidade natal Malhada dos Bois (na região sergipana do Baixo São Francisco) e reside em Aracaju há 50 anos. Exercendo a atividade profissional de motorista, também se dedica a compor, tocar e cantar forró. Nas entrevistas e apresentações, costuma levar além da sanfona, dois adereços: o chapéu e o “gibão” de couro, vestindo, assim, o personagem Edgar do Acordeon, como é conhecido, admirador de Luiz Gonzaga em quem se espelha. O chapéu de couro e o gibão são utilizados por vaqueiros como forma de proteção do sol causticante do sertão e, principalmente, contra os espinhos da caatinga.

Figura 6- Edgar do Acordeon e o gibão de couro.



Fonte: Pesquisa de campo (Imagem: Marco Vieira) Março 2015

Fotos 7 Edgar do Acordeon veste o gibão de couro que Luiz Gonzaga teria dado para o ex-presidente Jânio Quadros



Fonte: Pesquisa de campo (Imagem: Marco Vieira) Março 2015

Categorizar Luiz Gonzaga apenas como sucesso de mercado fonográfico na “era de ouro” das rádios brasileiras seria cair no reducionismo. Assim como seria reducionismo se fôssemos classificá-lo apenas como “autêntico representante da tradição”. Também é impossível ignorar que Gonzaga também incorporava em sua carreira artística uma espécie de embaixador, divulgador de uma cultura que tanto amava. Não é possível negar que estão presentes e constantemente alimentadas as referências à musicalidade vinculada à recriação do baião como forma de demarcação. Demarcação essa feita pelos atores produtores e consumidores, como modo de observar a alteridade e a si próprios a partir da musicalidade do forró.

Após apresentar o contexto sócio histórico em que o forró sergipano é produzido, pretendemos, a seguir, apresentar alguns atores envolvidos no gênero musical. As interações desses atores presentes nas configurações sociais ligados ao forró são também constitutivos de processos identitários. A seguir, iremos apresentar alguns dos atores e as dinâmicas sociais ligadas a suas vidas.

CAPÍTULO 04 – OS ATORES SOCIAIS DO FORRÓ

Estudar os atores sociais torna-se um elemento fundamental para a compreensão do objeto de pesquisa. São os atores que se movem em redes de configurações sociais, como coprodutores na construção sócio histórica do forró pé-de-serra em Sergipe. Os atores, portanto, não são indivíduos isolados com total autonomia e sim parte de um processo com liberdade relativa nas interdependências e diante forças coercitivas. Essa visão parte mais intrinsecamente de duas perspectivas teóricas: os modelos de interdependências presentes nas configurações sociais de Norbert Elias e os estudos sobre processos identitários de Marcelo Ennes e Frank Marcon

Como observado no segundo capítulo, os atores influenciam e são influenciados ns processos identitários enquanto ditam e/ou seguem normas e disputam bens nas relações que estabelecem com a alteridade. Essas disputas estão em um contexto onde cada ator exerce funções. Norbert Elias (2011) afirma que:

Só podemos falar em funções sociais quando nos referimos a interdependências que constroem as pessoas, com maior ou menor amplitude (...). Pessoas ou grupos que desempenham funções recíprocas exercem uma coerção mútua (...) geralmente o poder coercitivo é maior de um lado do que do outro (ELIAS, 2011, p.84).

Relembrando: o forrozeiro compõe e toca sua música para expressar um modo de vida, uma visão de mundo ou um sentimento e, não por último, buscar sua sobrevivência. Enquanto forrozeiro ele depende, entre outros, do empresário para que sua música circule no mercado, na mídia. E ambos, por sua vez, se relacionam com o gestor público numa relação de dependência de mão dupla: o gestor precisa oferecer atrações para a população em eventos organizados pelo Estado, que por sua vez se torna vitrine e fonte de renda para os forrozeiros.

Nesta teia de relações é possível perceber três atores sociais: **forrozeiros, empresários e o Estado (personificado em gestores, diretores culturais, cargos comissionados).**

Os forrozeiros – são os músicos, compositores, dançarinos, intérpretes, responsáveis diretamente pelo “fazer criativo”. O forró tem um peso considerável em suas vidas, mesmo não sendo a principal fonte de renda; o gênero musical tem uma grande influência nas biografias desses atores, com o histórico da infância, do contexto familiar na construção dessa ligação.

Já os **empresários**³³ são aqueles intermediários que negociam cachês, acertam as contratações e buscam espaços para os músicos, seja na forma de apresentações ou matérias televisivas, publicitárias. São eles que gerenciam os shows, criam festivais, festas ou eventos ligados ao forró. No contexto do forró pé-de-serra, essa função é geralmente exercida por alguém da família ou algum integrante do próprio grupo.

O **Estado** é representado nas relações com os demais atores no cenário do forró, através dos prefeitos, secretários de cultura ou turismo, diretores de evento, servidores ou ocupantes de cargos comissionados. As posições, critérios e visões de mundo dos gestores definem as políticas públicas, concepções de evento e ações que impactam diretamente a vida dos forrozeiros.

Estes três papéis sociais estão sempre em relação, estabelecendo negociações, vínculos e adotando estratégias dentro de um cenário onde se produz e consome forró. Apesar do grande potencial criativo e de ser talvez o principal ator da tradição musical, o forrozeiro atinge com mais dificuldade objetivo de ofertar sua música se não estiver relacionado com um produtor ou gestor. Nesta pesquisa, como recorte empírico, focamos boa parte das entrevistas nos atores sociais-forrozeiros, sem deixar de lado gestores e produtores.

Em seguida iremos observar, de forma breve, a trajetória de um forrozeiro sergipano e alguns aspectos relacionados a esta categoria de ator. É um modo de entendermos melhor um dos personagens importantes do cenário.

4.1 Processo de aprendizagem e circulação do forró

Acompanhar os pais em pequenas apresentações nas localidades era o processo informal de aprendizagem, que parece ser um padrão muito comum no forró pé-de-serra em Sergipe. Os sanfoneiros Alessandro Martins e Elizaldo Santos de Oliveira, o Erivaldinho, se conheceram na infância quando os pais circulavam pelo interior nordestino fazendo shows. Vânia Silva e Erivaldo de Carira eram duas atrações que, em parceria, faziam uma caravana e se apresentavam principalmente em circos nos

³³ Em alguns momentos do texto a denominação “produtor” (ou produtor cultural) tem mais uma conotação mais relacionada à função de empresário.

anos de 1970. O caráter itinerante de tocar nos picadeiros montados debaixo das lonas ajudava o forró a circular nos municípios do interior nordestino.

Num contexto em que ainda não existiam emissoras de televisão, internet e, por vezes, nem mesmo energia elétrica, circos, festas de vaquejada, aniversários, casamentos, comemorações da religiosidade eram os locais onde o forró circulava com mais intensidade. Tais situações passavam a fazer parte da vida de crianças e jovens, filhos de forrozeiros constituindo uma escola de observação, como veremos adiante. A arte musical ia buscando seus espaços de circulação e consumo nas localidades e sedes de municípios. Importante observar que a produção e consumo do forró no nordeste acontecem independentemente da existência ou não de equipamentos culturais nos municípios brasileiros. Uma realidade essa marcada pela baixa oferta na grande maioria do território nacional, segundo dados do IBGE (2001). Nesse levantamento, há uma constatação de que do total de 5 mil e 564 municípios em todo território nacional apenas 53 (aqueles com o PIB per capita superior a média nacional) possuíam os principais equipamentos culturais – orquestras, bibliotecas, bandas de músicas, teatros ou casa de espetáculo, livrarias, estações de rádio, estádios de futebol, ginásios poliesportivos, clubes entre outros. Sergipe aparece em um contexto nada favorável quando se observa os números: cerca de 90% dos municípios sergipanos possuem menos de 6 equipamentos culturais³⁴, enquanto apenas 1,33% possuem mais de 12 equipamentos culturais.

No século passado, a cidade de Capela ocupava a oitava posição entre as maiores cidades de Sergipe, possuía uma escola de música, algo não tão comum no estado. Era frequente as famílias com melhores condições financeiras e que prezavam a música adquirirem um piano, enquanto aquelas cuja situação financeira não era tão boa, compravam um acordeom. Carlos Correia Matos, o Correia dos 8 Baixos, 63 anos, conta que uma moça de Capela havia encomendado uma sanfona na mercearia.³⁵ Quando a encomenda chegou do Rio de Janeiro, a compradora viu que não era um acordeom, mas sim uma sanfona de 8 baixos, que foi revendida para a família de “Seu”

³⁴ Convém observar que os equipamentos culturais mais frequentemente presentes estão: ginásios poliesportivos e clubes cujas atividades são predominantemente esportivas e de eventos sociais.

³⁵ Naquele tempo as mercearias conhecidas também como “bodegas” eram as antecessoras das lojas de conveniências. A loja era o comércio variado de utilidades do povoado ou cidade. Vendia-se de parafusos, alimentos até instrumentos musicais por encomenda.

Correia. Este, tinha um irmão mais velho que, ainda criança, frequentava a escola de música Nossa Senhora da Purificação em Capela.

Eu não tinha idade para aprender partitura, mas assistia as aulas do meu irmão. Meu irmão tinha uma sanfoninha de brinquedo de 04 baixos. Nesse brinquedo eu tentava imitar tudo o que eu via quando eu acompanhava meu irmão na escola. Não demorou comecei a participar com a sanfona de 08 baixos em festinhas, na igreja, e a partir dos 12 anos não me deixaram mais de fora. (CORREIA, 2016)

Aos 14 a 15 anos, Correia costumava visitar o avô no Sítio Cutias ouvindo música em um radinho de pilha. Na programação do aparelho tocavam forró e os lançamentos da época: Trio Nordestino, Marinês. Assim memorizava o que escutava no rádio e de noite, não perdendo tempo, ensaiava a mesma música na sanfona de 08 baixos. Segundo ele, aos poucos ia “limpando a música”. Ou seja, deixando-a mais afinada e harmônica, tirando os erros de execução.

Antônio Carlos Correia, filho de Correia dos 08 Baixos, escutava o pai tocando desde a infância. Nos aniversários: “meu pai me acordava com os parabéns tocados nos 08 baixos”. Aos 05 anos, ganhou seu primeiro LP, do Trio Nordestino. Posteriormente, quando adulto, Antônio Correia se tornou um colecionador apaixonado de LPs de Forró. Na infância costumava pegar os instrumentos do pai – triângulo, zabumba – para brincar de imitar o que ouvia. O pai teve que admitir: “esse menino tem ritmo!”. Não demorou muito e o pai teve que atender aos pedidos insistentes do filho para o acompanhar nas tocadás.

Figura 7 - Antônio Carlos Correia mostra um dos LPs raros de sua coleção: Clemilda – “Forro sem briga” (1965)



Figura 8 – Antônio Carlos Correia e Correia Matos, pai e filho, histórias de vida ligadas ao forró.



Fonte: Registro de campo (foto: Thiago Paulino)

Figura 9 - Fole ou sanfona de 08 baixos



Fonte: Registro de campo (foto: Thiago Paulino)

A ausência de escolas de música ou centros culturais no território sergipano é um dos elementos que compõem o contexto social do forró. É nesse contexto que a música e outras manifestações artísticas populares³⁶ são concebidas e circulam. A

³⁶ Populares aqui aparece não no sentido de ser consumido por muitos, mas por ser produzido por segmentos aliados do poder econômico e de acesso a bens da cultura universal.

transmissão de conhecimento do forró não ocorre, ao menos a grosso modo, em escolas de música. A aprendizagem se dá pela observação não somente das técnicas de tocar como das *performances* de palco, das negociações com os “donos da festa”. Forrozeiros aprendem na “sala de reboco”, nos clubes, praças, bares, fazendas, espaços físicos onde acontecem as “tocadas”, observam o dedilhar das sanfona, a forma como se anima a festa, o toque certo para o momento certo. Uma aprendizagem própria que passa pelo processo *aural*, ou no linguajar popular, “de ouvido”. Segundo CAMPELO (2012), que pesquisou os processos de aprendizagem na trajetória de Dominginhos, a educação musical:

transgride os muros da convencionalidade do ensino e da aprendizagem formal e abre-se a diferentes possibilidades e nesse sentido, pode ser entendida na complexidade da teia, e o ensino e a aprendizagem informal ao constituir-se num dos seus fios, traz para o entrelaçamento dessa teia novos processos de ensino/aprendizagem, novos valores, novas práticas, novos conceitos e novas significações retratadas no movimento próprio de aprender e na significação do contexto cultural no qual o indivíduo está inserido. (CAMPELO, 2012, p.3).

Um dos indivíduos inseridos nesse contexto de aprendizagem é o sanfoneiro e compositor Edgar do Acordeon, que faz parte de uma geração de músicos acima dos 60 anos. Como relatado no capítulo anterior, Edgar veio em 1963, na sua adolescência, para Aracaju, mas foi na sua infância, em um município da região do Baixo São Francisco, que teve o primeiro contato com a arte do forró:

A primeira vez que eu vi alguém tocando foi em Malhada dos Bois. Um senhor chegou de São Paulo trouxe uma sanfona. Eu devia ter uns 10 anos. Ele estava numa varanda tocando. Eu fiquei olhando e achando bonito (...). Ele perguntou se eu queria tocar sanfona (...). Respondi que se eu pudesse eu queria. Aí eu dei uma experimentadinha e foi uma alegria tão grande que eu senti! Tocar sanfona.. eu achava que era um sonho até impossível. Meus pais não podiam ajudar em nada. (SILVA, 2015)

Na cabeça do garoto do interior sergipano aquela experiência marcaria a ligação com o forró. Somada ao contato do morador que havia retornado de São Paulo, Edgar também relata outra experiência marcante que o ajudaria na certeza que aquele tipo de música faria parte da sua vida: ainda na infância assistiu a um show de Luiz Gonzaga no município de Propriá (também na mesma região do Rio São Francisco). A trajetória individual deste como a de outros forrozeiros foi a de buscar um emprego para a sobrevivência partindo num fluxo migratório rumo à capital sergipana. “Quando foi

em 63 minha mãe pediu a uma pessoa de Malhada dos Bois que morava em Aracaju se ele arranjava alguma coisa para mim. Meu pai tinha morrido e de homem só era eu em casa. Ele não deixou nada” (SILVA, 2015). Em 1964, aos 17 anos, comprou sua primeira sanfona com o salário do primeiro emprego e a ajuda de Luiz Alves funcionário do Banco do Brasil. Trabalhou como ajudante de pedreiro, vendedor e, por fim, motorista (profissão que exerce até hoje). A música continuou fazendo parte de sua vida - além da sanfona, aprendeu a tocar cavaquinho, contrabaixo e violão – e tocava na “noite sergipana” com outros músicos.

Edgard do Acordeon é talvez um dos maiores destaques do cenário do Forró Sergipano, se for observado a longevidade de sua carreira artística e o número de composições. Com o tempo de carreira e sua trajetória de mais de 50 anos, Edgar rendeu fama e prestígio junto a um público que consome o forró pé-de-serra em Sergipe. A música de Edgar do Acordeon também circula no interior da Bahia, onde procura sempre espaço para tocar. Mas, além do aprendizado informal prevalecer nesse contexto, existe outro aspecto que impacta a circulação e o consumo do forró: a concorrência das bandas eletrônicas, como veremos adiante.

A história, a seguir, está presente no imaginário e na realidade da vida no campo. O vaqueiro trabalha na sua lida diária de conduzir e alimentar o gado, acorda cedo para trabalhar na fazenda de seu patrão, mas alimenta um sonho que em hipótese alguma pode ser revelado: namorar a filha do fazendeiro. O sanfoneiro e compositor Edgar do Acordeon transformou essa história em uma de suas canções. A sua música, quando é apreciada pelo público em festas particulares nas fazendas do interior nordestino, cria forte empática com seus ouvintes. Quem ouve a canção estabelece um elo com a “obra aberta” (ECO, 1968), criando um diálogo iniciado pelo artista. O sanfoneiro, ao compor, faz sua música para o público. As melodias, o ritmo e as letras podem, entretanto, reverberar em uma intensidade maior em alguns grupos sociais do que em outros, quando Edgar do Acordeon toca em uma fazenda no sertão sergipano ou em um palco de um ponto turístico da capital do Estado. O circuito onde circula a música interfere como o forró é produzido e consumido.

Eu acho que tenho muitas composições que mexem com a vida de muita gente. Quando não é de um, é de outro. O compositor não pode fazer as músicas pensando só nele. Eu mesmo penso assim. Quando faço as músicas penso em atingir várias pessoas (...) como o “Forró de Vaquejada”. Todo

mundo sabe que o vaqueiro, no interior sempre sonha coma filha do patrão, mas ele trabalha aí e sabe que não vai dar certo, mas tem sempre esta paixão recolhida. Sonhar não faz mal a ninguém. (SILVA, 2015)

No contexto do cenário cultural em Sergipe é possível observar formas que marcaram ou ainda marcam a circulação do forró: a rede informal do artista local; os programas temáticos de rádios; festas particulares e comunitárias; as caravanas de gravadoras e os eventos/espços em praças públicas. Essas formas de circulação se complementam e possuem um papel estratégico em determinados períodos históricos.

A rede informal do artista local o auxilia muito nas contratações em festas de pequeno porte ou familiares. O artista local é chamado para tocar nas festas dos povoados, celebrações particulares. A fama do forrozeiro circula localmente, através de uma rede informal de amizades e indicações. A forma como toca, a energia da performance no palco, e a quantidade de horas que consegue tocar são atributos dos músicos que se espalham através das conversas entre consumidores. Conversas nos bares, pequenos comércios, feiras livres. Através do “boca a boca” vai se conquistando espaços e ampliando a renda doméstica, apesar das tocadadas menos frequentes fora do período junino.

Em diversos municípios sergipanos é possível apontar nomes de uma geração de forrozeiros de 50 a 60 anos que fizeram sua fama local sendo fortalecidos por um período em que o forró ganhou uma projeção nacional e representou um sucesso maior nas vendas de LPs. As caravanas, que eram uma das formas do forró circular pelo interior de Sergipe, também marcaram uma época em que o forró circulava pelo interior do Brasil. Durante as décadas de 1970 e 1980 os artistas do forró costumavam viajar pelos interiores se apresentando em circos fora do ciclo junino.

Os anos 1990 foram marcados pelo surgimento cada vez mais frequente das festas em praças de eventos financiadas pelo poder público. Esse fenômeno coincide com o início da circulação das bandas de forró eletrônico, como já havia mencionado no Capítulo 03, que adotavam como estratégias oferecer ao público muitas horas de shows. Com um repertório de releitura de músicas pop somado a um aparato de luzes e dançarinas no palco, as bandas começam a se destacar inclusive na indústria fonográfica (que ainda não havia sofrido sua grande crise).

Perpassando a circulação do forró desde a década de 50 até os dias de hoje, as emissoras de rádio continuam sendo um “ator social” de peso que interfere na divulgação da forró. No entanto, a circulação da música para ser consumida nas rádios

obedece a um sistema de lucratividade que dificulta e por vezes impede de certos segmentos, inserir-se nesse mercado. Quando se pensa na produção musical brasileira, todo o seu rico manancial de poesia e ritmos, a provocação é inevitável: essa produção circula nos principais meios de comunicação? Se tomarmos apenas como ponto ilustrativo as músicas mais executadas nas principais emissoras de rádios e televisão, a resposta à pergunta anterior é “não”. Segundo dados da Crowley Broadcas Analysis - empresa multinacional especializada em monitoramento de rádios, no ano de 2015, das 100 músicas mais executadas em rádios brasileiras, 75% são de duplas ou cantores do gênero “sertanejo universitário”.

Em provocativo texto “O fim da música”, que circulou e gerou polêmicas nas redes sociais, o filósofo Vladimir Safatle afirma que as experiências musicais inovadoras, a partir da década de 90, se deslocaram do centro da vida social para ficar às margens,

deixando o centro da circulação completamente tomado por uma produção que louva a simplicidade formal, a estereotípia dos afetos, a segurança do já visto, isso quando não é a pura louvação da inserção social conformada e conformista. A música brasileira foi paulatinamente perdendo sua relevância, para se transformar apenas na trilha de fundo da literalização de nossos horizontes. (SAFATLE, 2015)

O filósofo que também é músico, afirma que não se questiona ou tensiona mais a música brasileira a partir de críticas à sua qualidade estética nos meios de comunicação. Para Safatle, os gêneros que hoje são consumidos em larga escala são geridos de uma forma que bloqueiam a inovação da música brasileira. Problematizar quando se fala em festejos juninos, diversidade da música e o acesso a ela é algo necessário para entender o jogo de forças que também auxiliam na construção social do gosto dos consumidores.

Para que o forrozeiro tradicional faça sua música circular na rádio, existe um caminho a percorrer. Caminho esse para qual a logística empresarial de construção de sucessos já possui um grande *know-how*. O programa “Profissão Repórter”,³⁷ exibido pela emissora da Rede Globo, mostra, entre outras informações, a trajetória de um jovem do Paraná, recém-contratado por uma produtora que reúne em seu *cast* diversos

³⁷ Profissão Repórter exibido pela Rede Globo em 28/07/2015 link: <http://g1.globo.com/profissao-reporter/noticia/2015/07/empresarios-investem-milhoes-de-reais-em-novos-cantores-sertanejos.html>

cantores sertanejos. Antes de chegar ao seu primeiro show organizado pela produtora, o jovem passa por uma rotina de várias etapas: desde tratamento dentário, cabelereiro até arranjador musical. Em determinado momento do programa, o repórter afirma: “Ninguém fala diante da câmera, mas pessoas que trabalham no meio garantem que o lançamento de um cantor novo pode custar até 3 milhões de reais”. Em seguida, há o depoimento do arranjador musical responsável por trabalhar com os recém-contratados, afirmando que em torno de um ano e meio o “investimento” já começa a dar lucro para a produtora.

Entre os depoimentos dados no programa de reportagem, o do arranjador musical também chama a atenção. Na conversa com o repórter ele descreve como é o seu trabalho em relação ao recém-contratado:

A gente testa as músicas e começa a criar **a identidade do artista**. Achar o caminho para o rapaz aí. No DVD vai ter inédita, vão ter regravações, os clássicos também. Porque os compositores sofrem uma influência muito grande também do que está fazendo sucesso e fica todo mundo naquela. 'Eu vou fazer essa música aqui porque ela lembra aquela que é parecida com a outra'. **E a gente não quer a parecida com aquela outra, a gente quer a inédita!** [grifo nosso] (Profissão Repórter, 28/07/2015)

Interessante observar como o artista se encontra inserido em um sistema de “gerar sucessos”. A expressão de criar uma “identidade musical” adequada à produtora e ao mesmo tempo buscar a novidade, são lógicas necessárias para gerar maior lucratividade e reconhecimento do público.

Em outro determinado momento do programa televisivo, outro repórter traz informações de um restaurante de Goiânia, que é um ponto de apresentação de diversas duplas sertanejas que chegam de outros municípios brasileiros em busca de espaço. Dentre diversos artistas, a câmera foca na apresentação de um garoto de apenas 11 anos que se apresentava. Abaixo uma breve transcrição desse trecho do programa:

Com 11 anos, Rogerinho Costa é um dos que buscam a fama na capital do sertanejo.
 - Já gravou CD? – repórter pergunta.
 - Tou gravando só faltam duas músicas.
 - E aí tem música tua...? -repórter
 [garoto canta um trecho no microfone do repórter] –*Eu tentei seguir os meus próprios passos , mas o sabor da minha volta estava em seus braços.*
 - É música de amor isso, é? – repórter
 [o garoto ri]
 - Mas com 11 anos você já sofre por amor é? - repórter.

- **É a música, né? Música apaixonada é o que “cola”!** – afirma o garoto.
[grifo nosso] (Idem)

Com uma percepção própria da idade ou influenciada por pais ou adultos que auxiliam na precoce carreira artística, a resposta dada por Rogerinho Costa é muito emblemática. Ao ser questionado sobre a temática da música cantada – “sofrer de amor” e a vivência própria da sua idade, afirma: “música apaixonada é o que cola!”. A percepção da música que faz sucesso agindo sobre a expressão artística do garoto-cantor demonstra a força de um mercado de sucessos estrategicamente pensado para se retroalimentar dentro do consumo musical. Essa força indutora está relacionada também aos processos identitários. Quando cantores-atores sociais buscam uma forma de fazer música pautada no “sucesso”, uma forma específica de identificação social (um estilo de cantar, de se vestir, temáticas da música) é adotada. Nesse e em outros casos, o consumo dita identificações, formas de expressão e o fazer criativo de muitos artistas. Apesar de ser um outro estilo musical, o sistema de criação por parte das bandas de forró eletrônico que estão em nível maior de projeção tem suas semelhanças com a lógica mercadológica de construção de “novos sucessos” para serem consumidos.

4.2 Forró visto pelos forrozeiros

Os forrozeiros entrevistados são todos ligados ao forró pé-de-serra, tradicional, sendo que a concepção aqui defendida parte do caráter dinâmico da tradição. No entanto, vale ressaltar que seu dinamismo é algo mais lento do que a maioria dos movimentos da sociedade contemporânea. Certas modificações, adaptações e inserções, podem passar quase sem serem notadas. Por exemplo, o forrozeiro obrigado a migrar para cidade, o que muda às vezes a configuração do trio é o seguinte: substituições e/ou acréscimos de músicos, permanência ou mudança do repertório, acirramento da luta por espaços. “Seja pessoal ou coletivo, a identidade pressupõe o processo constante de recapitulação e reinterpretação”, sendo que na tradição “a identidade é a criação da constância através do tempo, a verdadeira união do passado com um futuro antecipado” (Giddens, 1997, p.100).

Para Giddens, a “tradição é impensável sem guardiões” (Idem). Guardiões que, no caso do forró, são aqueles forrozeiros que querem ver respeitada a “autenticidade” de tradições pré-existentes ligadas ao forró, sem, no entanto, fugir dos contatos com modos de vida alternativos, onde o “outro não apenas ‘responda’ mas que a interrogação mútua seja possível” (Idem).

Do alto de seus 80 anos, o forrozeiro Zé Calixto, pode ser considerado um guardião da tradição dos 8 baixos, representante de um ofício cada vez mais raro dentro do forró: o “tocador” de 8 baixos. É instrumentista respeitado devido às suas inúmeras composições, por gerações de músicos. Já recebeu o apelido de “Rei dos 8 Baixos” e tem uma trajetória de gravações de discos que iniciou na década de 60. Seguiu um fluxo comum de artistas que migram para a região sudeste: Em 1959, recebeu carta de Antônio Barros – um dos mais reconhecidos compositores do forró -, cumprindo a promessa de chamá-lo quando aparecesse uma oportunidade concreta:

Depois de oito dias no ônibus, Zé Calixto chegou à capital fluminense. A dureza da viagem começou a ser recompensada quando Barros agendou audição na Philips para o amigo. Depois de escutar o fole de Calixto, o diretor artístico da gravadora Luis Bittencourt, externou o espanto: - Nunca vi ninguém tocar desse jeito! Preparou contrato de exclusividade. Zé Calixto, assim como Jackson do Pandeiro e Marinês e Sua Gente, assinou e passou a ser artista da Philips. (MARCELO e RODRIGUES, 2012, p.180)

Morando na cidade do Rio de Janeiro, volta todo mês de junho para sua região de origem, o nordeste. Lamenta: “Espaço para tocador de 8 baixos (...) é cada vez mais difícil (tem) muito forrozeiro se oferecendo baratinho (...). O forró de banda invadiu tudo, tomaram conta de tudo. Hoje só dá eles. O povo perde com isto, o conteúdo musical dos conjuntos autênticos como o Trio Nordestino”. (CALIXTO, 2015).

Marcos Guedes, com mais de 50 anos de forró, se diz satisfeito por ter cumprido sua função junto ao povo, dedicando a sua vida a reinterpretar a história de alegria e dor do nordestino: “a gente se sente realizado com aquilo que fez para o povo durante a vida aqui na Terra”. Mas se entristece, assim, como Zé Calixto, com as transformações do forró.

“Tocar em baile para o povo dançar” (afinal dançar é uma das finalidades do forró) zelar pelo “conteúdo musical”: os ritmos, a qualidade melódica, letras com poesia

e conteúdo. São ações que dão significado à vida do forrozeiro, mesmo quando a música deve restringir-se às poucas horas de folga entre um e outro turno de trabalho que lhe garantem o pão de cada dia. Já Norbert Elias (1995) se manifestava a respeito: “Mesmo hoje em dia a busca de significado e realização, e a procura de uma existência segura raramente apontam na mesma direção.” (p.126).

A vida do sanfoneiro Edgar exemplifica essa contradição vivida por muitos sanfoneiros. Quando perguntado se fosse para escolher entre a dedicação à música ou o trabalho de motorista, ele responde: “Diz que Sergipe é o País do Forró, mas não tem trabalho para o forrozeiro, para viver de música. Se precisa escolher entre uma coisa e outra, eu fico com o trabalho (de motorista) que me dá o ‘ganha-pão’. Se tivesse para tocar forró sempre, seria muito melhor viver da música.” (EDGAR, 2015). Edgar, além de sustentar esposa, filhos e netos, tem aos seus cuidados o casal de idosos, seus sogros. São estas as circunstâncias, a configuração na qual se situa o músico que, além da família citada, inclui no seu círculo de interdependências o patrão de quem é motorista e os músicos de seu trio.

Conforme Elias 2011, só compreendemos certos aspectos dos seres humanos a partir de suas interdependências. Não procurar conhecê-las e desconsiderar a verdadeira situação vivida pelas pessoas pode conduzir a conclusões precipitadas e mesmo injustas, como a de atribuir à falta de “profissionalismo” às dificuldades de encontrar espaço para apresentações de forró e viver apenas da música.

O forró pé-de-serra geralmente é visto contrapondo-o ao forró eletrônico. Guedes, por exemplo, se entristece ao falar: “O ‘forró metálico’ tem órgão, às vezes tem zabumba. Tem dançarinas: é o que faz a festa! Antigamente o forró era história nossa, da nossa terra, do passado, do sofrimento do brasileiro no sertão. Agora é leco, leco, leco, leco.”

Para Soenildo Santos, o Cobra Verde,

o autêntico pé-de-serra é muito melodioso. Quando você começa a tocar as músicas nordestinas, quem é nordestino toca logo no coração. Porque tem tudo a ver. Gravo mais eletrônico do que pé de serra (no estúdio, fazendo arranjos). Mas não acho muito significado e as músicas eletrônicas tem muita coisa igual: ‘amor’ (risos), cachaça... incentivando sei lá, coisas ruins. O forró eletrônico não enriquece é mau exemplo para sanfoneiros porque você vai se acostumando a tocar com contra-baixo. Aí, se você não se importa com a baixaria, aí na frente (...) Se pedirem para tocar pé-de-serra ou fazer um solo vai ter dificuldades. (SANTOS, 2015).

“Baixaria” é como é denominado o lado esquerdo da sanfona, composto por botões usados para marcar o compasso da música e dar um tom mais grave à sanfona. Já no forró eletrônico, o contrabaixo é utilizado como forma de substituir sonoramente a baixaria da sanfona. Segundo Dominginhos, Cobra Verde é um dos poucos sanfoneiros que “toca com as duas mãos”, ou seja, usa muito bem a baixaria. Ao observarmos as mudanças e interferências no jeito de tocar sanfona, assim como na utilização dos demais instrumentos, percebemos esse caráter dinâmico da tradição musical do forró. A “inovação” e fatores externos agem diretamente na musicalidade, modificando a sonoridade do gênero musical.

4.3 – Do velho ao novo?

O compositor e escritor Bráulio Tavares, ao ser entrevistado a respeito do forró, fala que: “É necessário avaliar o que é impulsionado por interesse financeiro, mercadológico ou se o aspecto cultural está sendo devidamente considerado.” (2015).

O lugar de onde fala o compositor é de alguém que possui uma forte ligação com a poesia, tanto a de repentistas quanto a poesia mais erudita. O autor foi um dos fundadores do Fórum do Forró de Campinas/PB, evento que discutia a vida e obra de compositores e artistas do forró e participou de diversas edições do Fórum do Forró em Aracaju. Apesar de ter composto junto com o repentista Ivanildo Vilanova, a música “Nordeste Independente”³⁸, que gerou muita polêmica na década de 80, Tavares tem uma postura mais progressista em relação às culturas populares do que, por exemplo, o dramaturgo Arian Suassuna. Apaixonado por Rock e Ficção Científica, o compositor critica nem tanto o forró eletrônico, mas a diferença dada no espaço das programações ao forró eletrônico em detrimento ao forró pé-de-serra.

Para Tavares, considerando o forró, o surgimento do forró eletrônico talvez tenha sido o fator predominante no cenário musical nas últimas décadas no Nordeste. Para ele, o forró eletrônico: “Não tem muita semelhança rítmica, melódica, harmônica,

³⁸ (Letra no Anexo II) Música foi apropriada por muitos nordestinos na busca de uma resposta ao preconceito. Cantada e declamada por Elba Ramalho em seus shows, a música ganhou maior visibilidade. Sobre a música Bráulio declarou em entrevista a um portal da internet: “Eu não levo muito a sério essa letra. Era um desabafo brincalhão, uma provocação bem-humorada. Dividir o Brasil não salvaria o Nordeste, se ele continuasse sendo dominado por latifundiários, políticos corruptos, etc. Como proposta política a sério, seria ingênuo e impraticável. Mas o verso tem como propósito chocar, impactar, produzir polêmica, e, mais especificamente, dar uma injeção positiva na autoestima do nordestino. Pra mim é só isso. Ivanildo leva estes versos mais a sério.”

com o forró tradicional e as letras estão muito abaixo do nível poético.” Faz a ressalva de que algumas bandas de forró eletrônico também apresentam letras de bom nível, mas que no entanto as letras:

em grande parte são de duplo sentido e que puxam para a pornografia. E tem aquelas bandas cheias de mulheres dançando e na verdade o que fazem, é dançar lambada que parecia uma invasão de música estrangeira no Brasil e resolveram chamar de forró (...) O que eu acho errado, é trazer um tipo de música que não é forró e chamar de forró (assim como) acharia errado também alguém fazer samba e chamar de forró. (TAVARES, 2015)

Para Bráulio, existe uma tentativa de impor a ideia de que tudo que é velho, antigo, não tem muito valor. “Parece que se tenta massificar na cabeça da população a ideia que aquilo que é novo é necessariamente uma evolução daquilo que é velho. Aquilo que era velho é pobrezinho, era meio fraquinho que evoluiu e se transformou no que é hoje, que é melhor porque evoluiu.” Segundo a crítica feita por Tavares, subentende-se que aquilo que era “velho, pobrezinho, fraquinho” seria então o forró pé-de-serra que teria evoluído para o forró eletrônico, o qual por isso seria melhor.

Vale aqui ressaltar que, entre os atores sociais do cenário do forró, dois discursos são recorrentes para caracterizar o forró eletrônico: o discurso que associa o forró eletrônico à evolução do gênero musical; e o outro, que o forró eletrônico seria um desvirtuamento do forró. Não nos cabe aqui provar, de forma técnica ou empírica, quais dos dois discursos correspondem à realidade. No entanto, podemos constatar como atores e grupos sociais observam a alteridade. Nas relações e jogos de força criadas dentro do cenário do forró, observamos que um estilo gera impactos sob o outro, seja na musicalidade, seja nas estratégias para angariar espaços.

Juntamente com o consumo da musicalidade do forró, há modos de vida cantados e musicados inseridos em um contexto de festividades do mês de junho. Não mais somente os povoados que celebram as colheitas de milho e a devoção aos santos juninos, mas também as festas-espetáculos em praça pública que compõem as opções de destinos turísticos no mercado nacional/internacional.

Mas as dinâmicas das tradições estão inseridas pacificamente no mundo contemporâneo? Há a possibilidade de um esvaziamento de sentidos relativos à memória de grupos sociais, quando se pensa nas manifestações artísticas produzidas no nordeste brasileiro, como é o forró? Numa palestra em 2005, Tavares afirma: “Se tirarmos a tradição, tiramos o chão das culturas, seu passado, de forma que elas não

conseguem mais se reconhecer (...) ficam a mercê apenas do que se produz na contemporaneidade” (p.142). E complementa dizendo que a tradição e a contemporaneidade são complementares, o que precisaria ser levado em conta ao tratarmos da criação cultural. Criação cultural individual-coletiva que alimenta a construção dos processos identitários.

Nesta discussão é útil relembrar Ortiz (2006), pois a memória coletiva pode ser também uma fonte de resistência contra a nivelção.

Todo o empenho da memória coletiva, é lutar contra o esquecimento, vivificando as lembranças no momento de sua memorização. Esquecer fragiliza a solidariedade sedimentada entre as pessoas, contribuindo para o desaparecimento do grupo. Comunidade e memória se entrelaçam (p.137).

Atualmente, diante as migrações massivas impelidas por guerras, perseguições, pobreza... que fazem com que as pessoas vejam ameaçadas suas referências, é difícil prever suas consequências, inclusive para os processos identitários. Os retirantes, migrantes nordestinos, impelidos pelas grandes secas do semiárido ou expulsos do campo por outros fatores, também compartilham com as migrações da África e do Oriente Médio certos desafios. Stuart Hall (2006), ao falar dos migrantes, explicita o conceito de “tradução” e sua vinculação com as identidades.

Esse conceito descreve aquelas formas de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços de suas culturas, das tradições, das linguagem e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. (HALL, 2006, p.88)

É por isso que Sergival, forrozeiro migrante nordestino, que aos seis/sete anos assistiu, nos ombros do pai, a uma apresentação de Luiz Gonzaga em Canudos (cidade do sertão baiano), pode dizer: “Quanto ao conteúdo o que eu faço é levar adiante, é narrar o dia a dia do nordeste que eu conheço. A narrativa vem credenciada de toda uma tradição oral, do conhecimento passado oralmente. Então para mim é uma coisa muito natural.” (SANTOS, 2016).

Antônia Amorosa³⁹, que assumiu uma diretoria responsável pelos eventos da Fundação Municipal de Cultura de Aracaju (Funcaju) concedeu entrevista em uma das noites do Forró Caju, evento em que os artistas foram parcialmente escolhidos por ela. Em relação às bandas eletrônicas, ela expressa opiniões que se aproximam das de Tavares. Afirmar Amorosa:

Estas invasões de ritmos que passaram agregar e chamar de forró, em termos originais, não são característicos do forró. Então não houve honestidade por parte de quem criou esse movimento no nordeste. Eles pegaram carona no movimento forrozeiro e neste movimento acabaram agregando a negociações empresariais junto à linha radiofônica do Nordeste e ocuparam o espaço. (AMOROSA, 2015)

É importante ressaltar, novamente, que essa pesquisa pretende ir além das dicotomias existentes fugindo de pré-julgamentos comuns: “todo forró pé-de-serra é bom” ou “todo forró eletrônico não tem qualidade”. No que observamos na produção musical, existem muitas variações de qualidade sonora nos diferentes estilos. Assim como, levando em conta o caráter dinâmico das produções culturais, os estilos de forró por vezes se mesclam em produções híbridas e provocam contágios entre eles. Cabe-nos aqui observar justamente os pré-julgamentos como um dos elementos existentes no cenário dos atores sociais do forró.

Mas também não nos cabe ignorar aqui o alerta de Stuart Hall (2003). Afirmar ele, como vimos anteriormente, que a cultura popular é a cultura dos oprimidos, dos excluídos, sendo sua principal característica a relação de tensão e antagonismo com a cultura dominante. O forró pé-de-serra, enquanto pertencente às culturas populares, se enquadraria neste seu raciocínio:

Ela [a cultura popular] é então simultaneamente a cena, por excelência, da mercantilização, das indústrias onde a cultura penetra diretamente nos circuitos de uma tecnologia dominante – os circuitos do poder e do capital. Ela é o espaço de homogeneização em que os estereótipos e as fórmulas processam sem compaixão, o material e as experiências que traz para dentro de sua rede (...). Ela está enraizada na experiência popular e, ao mesmo tempo disponível, para a expropriação. (HALL, 2003, p.323)

³⁹ Amorosa acumula mais de 30 anos de carreira. Junto com Clemilda é um dos nomes femininos que possuem maior reconhecimento do público em Sergipe. “Consegui construir minha carreira cantando nos 75 municípios sergipanos, em povoados também. Só se forma público indo ao povo. Nós temos muitos artistas bons que o público de Sergipe não conhece”. A cantora Marinês intitulada Rainha do Xaxado que é uma das cantoras de forró mais conhecidas nacionalmente entre o público que consome forró pé-de-serra reconhece em Amorosa uma ótima técnica vocal e desenvoltura de palco.

Até que ponto o forró e as festas juninas, tradições que agregam modos de vida e memórias coletivas, estão sendo apropriadas pelos setores do mercado de entretenimento, assumindo como prioridade um caráter de mercadoria? Seriam os artistas do forró pé-de-serra cada vez mais aliçados do palco e substituídos por expressões culturais que tem como finalidade prioritária a lucratividade? Até que ponto a organização dos forrozeiros e de outros atores (consumidores, agentes midiáticos e gestores) poderão interferir nas relações de poder para garantir a sustentabilidade da cadeia produtiva do forró, priorizando aspectos culturais?

As respostas dependerão também do rumo que será imprimido às políticas públicas e que repercutirão na vida de cada cidadão. Conforme Mattelart (2005), a partir de 1984 acentuam-se iniciativas em direção à extinção de políticas públicas. Desencadeia-se a regulamentação das telecomunicações, iniciam-se megafusões, “aumentam as pressões pela liberalização de sistemas e indústrias da informação e da cultura” (MATTELART, 2005, p.91).

O Estado Mínimo e a liberalização da economia são anunciados como a salvação das sucessivas crises. No entanto, como afirma Elias (2011): “O desenvolvimento da economia sem o correspondente desenvolvimento das organizações estatais e políticas é tão absurdo como o destas sem o desenvolvimento da primeira, dado que ambos são parte de teias de interdependência crescente.” (p.155). Portanto, não há democracia sem medidas efetivas de justiça social, de diminuição da pobreza; de acesso, pelos excluídos à uma educação de qualidade; à informação correta, não apenas do que é veiculado pela mídia, mas também do que por ela é silenciado; de formação de canais de participação e controle pelos cidadãos dos três poderes instituídos.

Nós temos uma herança secular que impediu uma melhor distribuição de riqueza, informação e poder o que, entre outros, significa menor empoderamento de grandes parcelas da população. Escreve Grzybowski (2017): “temos um modo de pensar dominante que é colonialista de subserviência e a de aceitação de inevitabilidade do que está aí. Temos dificuldade em ver e questionar, buscando alternativas”.

4.4 Forrozeiros perante a ambivalência mercado-tradição

O clientelismo é uma construção histórica, como vimos no capítulo anterior. Esse comportamento, com sua dupla face de dominação e submissão, ainda subsiste e deve ser entendida nas relações sociais de grande desequilíbrio de poder, onde o mais forte tem a possibilidade de impor a sua vontade a favor ou contra os mais fracos, sem que necessariamente a posição do mais forte seja aceita pelo mais fraco.

Zezito de Oliveira⁴⁰ é um arte-educador empenhado em repensar a circulação e produção cultural junto a jovens de escolas públicas de periferia, estimulando o senso crítico. Oliveira idealizou o projeto “Caravana Luiz Gonzaga vai à Escola”⁴¹ e na entrevista sobre o forró manifestou-se assim:

O pessoal do forró vive muito em função do clientelismo na espera de um show, evento, do cachê (...) para fugir dessa relação opressiva é preciso aprender com os jovens. Tem setores jovens, mais ligados ao experimental, pensando em produção, circulação, consumo. Inclusive usando a internet como viés legal e os idosos como fonte onde se vai beber. É preciso aprender com a juventude como se articulam, produzem circuitos alternativos, produção independente(...) não pode se pensar só no espaço de cada um no palco, mas pensar na base, no sistema que está bem montado (OLIVEIRA, 2015).

Segundo Zezito de Oliveira, é uma questão de longo prazo na qual a escola teria o papel de agregar pesquisa e educação, promovendo a reflexão com os professores para que trabalhem a questão da democracia cultural e a necessidade de uma atitude crítica frente às informações da mídia com os alunos.

Comentando as mudanças em curso, relacionados ao forró, Sergival emite sua opinião:

o forrozeiro deixou aquela condição de coitadinho, de ficar dependendo do poder público, de ficar dependendo de padrinho que coloque ele nas

⁴⁰ Zezito de Oliveira, professor de escola pública, arte educador fundador e coordenador da Organização Não Governamental – Ação Cultural. Zezito de Oliveira já foi gestor do espaço público Gonzagão, gerido pelo do Governo Estadual. Desde a década de 90 atua junto a juventude de comunidades com maior vulnerabilidade social.

⁴¹ Caravana Luiz Gonzaga Vai à Escola, projeto premiado pela Fundação Nacional de Arte, que levou a obra de Luiz Gonzaga através de exposição fotográfica, dança e apresentações musicais a 11 escolas da região metropolitana de Aracaju. Segundo Oliveira, a caravana tinha como principal objetivo: “Criar condições e oportunidades para adolescentes e jovens conhecerem e valorizar a cultura nordestina, além de aprender sobre a vida e obra musical de Luiz Gonzaga como parte dos conteúdos curriculares”.

programações. Você pode muito bem, através dos editais, através de seu trabalho crescer e inserir seu trabalho no mercado. (SANTOS, 2015)

É pertinente considerar que nenhuma das duas opiniões – de Zezito e de Sergival – relacionadas ao clientelismo se refere à totalidade dos sanfoneiros, pois não há dados empíricos para fazer tal afirmação. Tanto o arte-educador Zezito de Oliveira quanto o forrozeiro Sergival possuem vivências de produção artística e sua circulação, e ambos possuem um campo de relações com outros forrozeiros dentro do cenário que permite observar esse tipo de comportamento.

Uma maior profissionalização aparece como necessidade nas falas de alguns entrevistados. Na opinião de Sergival: “Hoje o forrozeiro tem que ter outras preocupações profissionais: portfolio, transformar seu trabalho artístico numa empresa, boa apresentação, estética, coreografia do palco. Depende da estrutura de cada um.” (SANTOS, 2015). Sergival, conhecedor do cenário musical, sabe que a faceta mercadológica não pode ser desprezada pelo artista. Pois da viabilidade econômica de sua produção depende não só sua sobrevivência, mas também a continuidade de sua criação artística. Daí, talvez, a preocupação do entrevistado com o planejamento e a gestão da carreira artística. Além disso, segundo Sergival, o forrozeiro deveria cuidar da: “boa apresentação, estética, coreografia do palco”, ou seja, dos aspectos visuais enfatizados e às vezes até priorizados nos shows. Sergival conclui sua fala reconhecendo que as exigências colocadas aos forrozeiros dependem “da estrutura de cada um”. Ou seja: será que todos os forrozeiros sabem o que é e como montar um portfólio? Ou como e com que meios montar e gerir uma empresa? Relembrando Edgar do Acordeon (citado no capítulo anterior), é bom frisar que a mais espetacular coreografia não pode esquecer a qualidade musical do show: “hoje muito pessoal que vai ver as bandas não é nem pela música é para ver a coreografia, as dançarinas”.

Canclini (2010) lembrando que desde a segunda metade do século XX as “modalidades audiovisuais e massivas de organização da cultura foram subordinadas a critérios empresariais de lucro.” (p.41). Portanto, é a cultura do efêmero, do descartável, segundo o autor, que dinamiza o mercado. É possível surgir um sentimento de ambivalência no músico. Criar obras segundo o seu desejo e com que possa identificar-se, aperfeiçoando-a numa crescente evolução ou, então, submeter-se a pressões do mercado.

Nobert Elias (1995) considera que quando um artista consegue ouvir e expressar sua verdade interna, seja ela de encanto, alegria ou dor, sua obra despertará maior empatia.

Verificamos frequentemente que são mais valorizadas pela posteridade as obras que um artista produziu por puro enlevo ou sob pressão de intensos sofrimentos sem levar em consideração o gosto do público ou os ganhos financeiros (p.46)

Em termos de imaginário coletivo, a percepção que possuímos a partir das configurações em que estamos inseridos é de que a observação de Elias também se aplica aos estilos da música brasileira. No forró, ao se cantar a dor de uma região ou a sua celebração da alegria, a música tem a capacidade de atravessar o tempo. O forrozeiro Antônio Carlos Correia dá um sentido abrangente à música que pode ser uma pista para demonstrar a capacidade de atingir muitas pessoas e sensibilizar gerações:

Os estudiosos dizem que música é uma maneira mais fácil de se aproximar de Deus. E pelo menos eu particularmente, sinto no forró, talvez por ser nordestino, uma aproximação com Deus. Parece ser uma coisa complicada o que estou falando, porque para muitos o forró é apenas profano, né? O que distanciaria as pessoas de Deus. Mas para mim é o contrário. A música e o forró, porque faço parte disso, me aproxima de Deus. A função do forró é me trazer paz. O forró me traz paz, paz física, paz psíquica, paz mental. (CORREIA, 2017)

A ambivalência do músico que utiliza a música para expressar seus sentimentos e ao mesmo tempo precisa estar inserido em um mercado com normas próprias e pressões para a sobrevivência, defronta-se, no caso do forró, ainda com mais um elemento: a identificação coletiva com os marcadores das tradições nordestinas. Correia observa que “talvez por ser nordestino” o forró é sua aproximação com o divino, com o sagrado. E se ainda observamos mais um ator, o consumidor, nesse processo de produção criativa e identificação do forró: Como os diferentes estilos, músicas, apresentações repercutem nele? Que estados de espírito evocam?

Comentando a relação artista X consumidor, Elias constata: “Não importa quantos elos intermediários existam [nesta relação] implica um equilíbrio específico de forças [sendo que a mudança nessa] não é uma coisa isolada é um elemento no desenvolvimento mais amplo das unidades sociais que, num dado momento, dão a estrutura de referência para criação artística”. Que unidades sociais seriam estas, se

observarmos as relações que afetam artistas e consumidores do forró? O Estado mínimo e o seu retraimento enquanto fiador dos direitos civis, inclusive da cultura? A força das grandes empresas midiáticas e do mercado gerador de conteúdo influenciando determinados gostos musicais?

Neu Fontes⁴² também expressa preocupação com uma maior profissionalização do forrozeiro:

Ele precisa aprender a andar como um trabalho, como profissão. Muitos músicos você não ouve ele dizer: ‘essa é minha profissão’. É um bico que ele faz no mês de junho (...) Olhando o forró num conceito mais amplo, tem também o pessoal que é extremamente organizado em termos de mercado como o empresário Téo Santana e as bandas que ele coordena. Está muito bem inserido também no interior. Ele é empresário de eventos. Ele não sai vendendo o artista. Ele coloca artistas que pedem para ele colocar. (FONTES, 2015)

Citando artistas de , como a banda “Casaca de Couro”, o artista Nino Karvan e Silvério Pessoa, Neu Fontes os coloca como exemplos que “durante o ano inteiro, estão trabalhando, viajando, buscando show fora”. Na fala do gestor público aparecem três situações distintas. Na primeira estão os forrozeiros que para sobreviver, necessitam, em paralelo à música, exercer uma outra profissão. Na segunda, não temos um músico, mas um empresário que contrata músicos para shows, portanto, interfere na cadeia produtiva, nos circuitos da circulação e do consumo musical. Na terceira situação, trata-se de músicos bem sucedidos que vivem da música enquanto profissão. Novamente nos é útil a recomendação de Nobert Elias (2011)⁴³ que diz que para compreendermos certos aspectos dos outros seres humanos devemos considerar suas interdependências, situando-os na configuração que integram. As limitações desse trabalho não nos permitem buscar os dados empíricos para analisar essas situações citadas. O que, no entanto, parece evidente é que ali temos três configurações distintas a serem observadas que beneficiam ou não seus integrantes.

⁴² Neu Fontes - músico, ex-secretário de Cultura de Laranjeiras, em 2015 fez parte da comissão que definiu as apresentações de outro palco financiado pelo poder público: o Arraiá do Povo, na Orla de Atalaia. No ano seguinte assume como Secretário de Cultura. O Arraiá é realizado pelo Governo do Estado, e pela primeira vez, a escolha dos shows obedeceu a critérios publicados em edital. Neu Fontes fez parte da comissão que analisou as propostas inscritas no edital. A entrevista foi realizada na manhã de lançamento da programação junina no bar e restaurante Cariri – local emblemático por fazer parte do circuito turístico e ser a única casa de show da cidade que tem atrações de forró o ano todo.

⁴³ Vide nesse capítulo, no item 4.2 as observações referentes ao sanfoneiro Edgar.

O forró não é uma manifestação homogênea. Na sua heterogeneidade, que acompanha a sua construção sócio histórica, dialoga, traduz, e transforma-se em contato com outras formas musicais. Existem forrozeiros que viajam pelo erudito, como o sanfoneiro Oswaldinho, que executou a 5ª Sinfonia de Beethoven em ritmo de forró; o sanfoneiro sergipano Waltinho do Acordeon que abria sua apresentação com Bolero de Ravel; ou ainda Sivuca, que gravou um cd em que executava suas músicas com a Orquestra Sinfônica de Recife. Por outro lado, existem forrozeiros como Silvério Pessoa e a banda Casaca de Couro, que revisitam Jackson do Pandeiro e Jacinto Silva. Há Genovitor, do alto sertão sergipano, que canta, toca pífano e gaita de boca para acompanhar trios de forró. Em Aracaju há Joésia Ramos, que tem um leque musical eclético, mas não abre mão do forró de “rabeca”. E há aqueles que se presentificam em mercados internacionais, divulgando e tocando o forró em outros países. Mestrinho do Acordeon, filho do forrozeiro sergipano Erivaldo de Carira e neto de um tocador de 8 baixos, migrou para São Paulo, onde conseguiu penetrar bem no mercado do forró e acompanhar músicos como Dominginhos e Elba Ramalho, como foi visto anteriormente. Mestrinho toca frequentemente em palcos europeus, onde o forró é muito associado à dança de salão. Outro que divulga o forró em território de outros países é Déo Feliz:

Hoje em dia há um reconhecimento por uma série de eventos que estou fazendo nos Estados Unidos e na Europa. Estive até na China levando o forró. Em Paris fizemos eventos em duas casas importantes com cerca de 1500 pessoas por dia – mais gringo que brasileiro. Não é difícil encontrar em Paris, Londres, mulheres que querem tocar forró e conhecer a história de Luiz Gonzaga. (DÉO FELIZ, 2015)

Tão importante como divulgar o forró é a posição que Déo Feliz assume frente à música. Diz ele que um trabalho “autêntico” com cultura requer que se tenha

alguma verdade senão não se estabelece. Existem mil caminhos comerciais, trabalhos que são utilizados pela maioria dos artistas. Eu preferi sempre cantar músicas com as quais eu me identifico, letras, músicas, com as quais me sinto à vontade para cantar. [e finaliza a entrevista] Estou viajando o mundo absorvendo cultura, mas levando a minha cultura. Nós nos precisamos respeitar se a gente se respeitar, a gente vai ser muito mais respeitado. (idem)

Para que Déo Feliz pudesse sobreviver enquanto músico e fazer sua música circular entre os públicos consumidores, foi necessário subir ao palco diversas vezes. Além do talento e persistência do artista, a abertura do contratante do show é algo

fundamental nesse processo. Nas contratações de músicos forrozeiros, o Estado é um ator social fundamental. No entanto, a relação do poder público com um cenário cultural não se dá somente nas contratações de shows. As políticas de cultura são a materialização das diversas formas de atuação que expõem diferentes maneiras de agir junto aos artistas e produtores culturais.

4.5 - As políticas públicas de cultura – o Estado enquanto ator social

Na circulação e consumo da música existe a necessidade de atuar em várias etapas: produção de um evento; circulação de um disco na internet; divulgação de um trabalho artístico junto aos veículos de comunicação. O Estado, enquanto poder político e econômico, pode atuar e atua nesse cenário através de políticas públicas. No entanto, muitas são as formas de agir do Estado através de ações institucionais junto à sociedade. Neste item, iremos fazer um breve recorte de algumas abordagens do poder público em relação à cultura e, mais especificamente, em relação às culturas populares – segmento ao qual o forró pé-de-serra está mais vinculado.

Para José Jorge de Carvalho (2006), as políticas públicas de cultura no Brasil tem, tradicionalmente e a grosso modo, beneficiado mais as elites e as manifestações por elas prestigiadas, ligadas à cultura europeia (orquestras, balé, teatro, mostras de artes plásticas). Assim, o forró, seus músicos e instrumentos precisaram vencer barreiras para ser aceitos, pesquisados e ensinados em conservatórios de música. Conforme o autor, a “marca da diferença cultural no Brasil sempre foi a desigualdade [com] tensão constante entre grupos sociais e entre raças e as religiões” (p.35). Exemplificamos ainda que a tendência elitista em relação à cultura fica visível, por exemplo, no salário do maestro da Orquestra do Estado de São Paulo: cerca de 100 mil reais, o que por sua vez encarece os ingressos, limitando o acesso da população às apresentações. (p.36).

A “Lei Sarney” (1986), extinta em 1990, introduz os incentivos fiscais à cultura sendo seguida pela Lei Rouanet (1992), na qual foi inserida a Medida Provisória 1.589, em 1997, que introduziu a dedução de 100% para projetos de “artes cênicas, livros de valor artístico, literário ou humanístico; música erudita ou instrumental; circulação de exposições de artes plásticas; doações de acervos para bibliotecas públicas

e para museus”. Essas áreas, nem sua ampliação em 2001, incluem manifestações da cultura popular. Além disto, conforme Brant (2002), dos recursos investidos em projetos beneficiados pelas leis de incentivo à cultura desde sua existência até 2001, cerca de 85% foram aplicados na Região Sudeste (p.58).

A constituição de 1988 pode ser considerada um marco para os direitos da cidadania, incluídos os direitos culturais. Direitos culturais que para sua concretização, necessitam do protagonismo do Estado e de suas instituições. No entanto, o Ministério da Cultura (Minc) não teve, historicamente, a importância que deveria ter. Em 2003, o Ministro da Cultura, Gilberto Gil, herdou da gestão anterior um ministério que “tinha acesso ao menor orçamento da República, 0,2%” (FERREIRA, 2007, p.278). E, em 2016, na gestão do presidente Michael Temer, a extinção do Minc só não se realizou devido à pressão exercida por artistas e intelectuais.

A defesa da democracia parece unanimidade, ao menos na maioria dos pronunciamentos públicos, omitindo-se porém, que para ser plena, a democracia deve além de manifestar-se na política, atingir outras esferas como: econômica, cultural, educacional e de comunicação. Emir Sader (2007) aponta:

Uma política pública de cultura tem que ser uma política voltada prioritariamente para os dominados, para os explorados, para os oprimidos, para os humilhados, para os alienados (...) Não temos o direito de nos apropriarmos desta extraordinária cultura do saber universal sem a direcionarmos para a maioria da população, seja uma política de socialização da cultura brasileira, da cultura universal. (SADER, 2007, p.225).

Aracaju também possui sua Lei Municipal de Incentivo à Cultura (FUNCAJU 2003). De iniciativa do vereador Edvaldo Nogueira (PCdoB), objetiva ser “instrumento de democratização do processo de produção artística e cultural (sendo que) parte dos impostos pagos aos cofres municipais é destinada aos projetos culturais aprovados” (FUNCAJU, 2005 p.06). Objetiva também estabelecer uma nova relação entre o município e os artistas, livrando-os da “relação clientelista” (idem). Entre as áreas abrangidas pela Lei, cita “Música e Dança”. Ao não especificá-las – enquanto música erudita – abre brecha para a inclusão de modalidades como o forró. O edital N° 01/2003, ao exigir que “dança deve conter libretos” (p.27), exclui o forró enquanto música dançante de movimentos improvisados. O decreto de N° 112, que regulamenta a Lei N° 1.719, prevê entre outros, nos parágrafos 3° e 4° do artigo 13 que “o empreendedor poderá constituir um elaborador e um captador de recursos para o

projeto” e “constituir uma assessoria jurídica, contábil e de imprensa” (p.21). Enquanto para os dois primeiros profissionais é previsto uma soma de valor que “não poderá ultrapassar em 10% o valor do projeto”, para as citadas assessorias não se menciona remuneração incluída no projeto. E o parágrafo 1º do artigo 14 exige que “os projetos deverão ser executados por empresas” (p.22) [grifo nosso].

Essas exigências deixam entrever dificuldades para elaboração do projeto de captação de recursos, além de administração do projeto. Sabendo-se que grande parte dos artistas que se dedicam às manifestações das culturas populares como o forró, apesar da criatividade e competência na sua área de atuação, possui um grau de escolarização reduzido e, conseqüentemente, podem ter ficado prejudicadas competências que uma escola pública de qualidade deveria desenvolver. Seria necessário uma investigação à parte para saber até que ponto as leis de incentivo, como esta de Aracaju, estão alcançando seu objetivo de democratização da produção cultural. A divulgação de editais chega até aos possíveis usuários? Quais as principais dificuldades por eles encontradas na elaboração e execução de projetos? O que seria necessário para qualificar as propostas em busca de incentivo?

Os editais constituem, sem dúvida, um avanço na política cultural. No que se refere à democratização, exemplificaremos com o Edital do Programa de Apoio a Microprojetos Culturais no Estado de Sergipe “voltado a integrantes da Região do Semiárido” e que fez parte do Programa Mais Cultura, de acordo com termo de cooperação entre União-Minc e o Estado de Sergipe (2008). Segundo o Edital, o Programa de Microprojetos objetiva “fomentar e incentivar artistas, grupos artísticos independentes e pequenos produtores culturais (...) tendo como protagonistas ou beneficiários jovens de 17 a 29 anos⁴⁴ residentes em municípios do Semiárido” (p.1). Quanto às áreas a serem beneficiadas destacaremos a música, área a qual pertence o nosso objeto de estudo:

Na área da música o Programa Microprojetos abrangerá ações que contemplem criação e produção musical, realização de shows, festivais, oficinas, aquisição e manutenção de instrumentos musicais, gravação e registro sonoro (CD)/audiovisual (DVD) e outras formas de criação e apresentação que propiciem a compreensão e o acesso à obra realizada em todas as formas e gêneros da música. (MINC, p.1)

⁴⁴ A escolha do Semiárido e da população jovem é decorrente do pacto entre Ministério de Integração Nacional e UNICEF (2005).

Enquanto a Lei Ruanet restringia essa área à “música erudita ou instrumental” localizando a maioria dos beneficiários do financiamento da lei na região mais rica do país, como citado anteriormente, o presente edital contemplou, no caso de Sergipe, o semiárido e cidades situadas na Bacia do Rio São Francisco, regiões entre as mais pobres do país. Além de atingir outros segmentos sociais de artistas, o formato do edital de microprojetos visava “promover a diversidade cultural” (p.1) o que inclui a música popular, e portanto, o forró. O edital abre o leque de atividades inclusive para a formação de músicos (oficinas, aquisição de instrumentos) e formação de consumidores (shows, festivais, gravação e registro sonoro). Sua perspectiva pedagógica presente no pacto articulado pela UNICEF, que focaliza os jovens, caracteriza uma perspectiva a médio/longo prazo da política cultural em busca de formação/ fortalecimento da cidadania.

Leis e editais, apesar de importantes para sinalização de políticas culturais não são por si sós garantia para a sua efetivação, mas criam circunstâncias que podem ou não beneficiar pessoas ou grupos nas relações de força existentes. No entanto, a experiência do edital de microprojetos de fato reverberou em diversas ações com diversos artistas e produtores culturais dessas regiões em Sergipe. Marcelo Rangel, produtor e gestor cultural que estava assessorando a implementação dessa política cultural em Sergipe, informou que foram realizadas oficinas e capacitações para que o edital pudesse de fato contemplar o público dos diversos artistas, produtores e arte-educadores espalhados nesses municípios sergipanos.

Numa ação de orientação específica para o edital Microprojetos FUNARTE Rio São Francisco, se entendida como parte dos desdobramentos do Projeto Birô Cultural, é possível assinalar um resultado tangível. Para esta seleção pública, voltada para agentes das cidades situadas na Bacia do rio São Francisco, uma série de palestras de orientação foi montada em parceria com o Sebrae/SE, em 5 cidades na abrangência do edital. Disto se conseguiu resultado razoavelmente significativo. Ao ser divulgada lista de selecionados, esta apresentou **60 projetos distribuídos entre as 27 cidades** sergipanas atendidas pelo edital. Um número expressivo, sobretudo se comparado ao resultado do estado vizinho, Alagoas, que teve no mesmo edital 71 projetos selecionados entre 49 cidades. (RANGEL, 2012) [grifo nosso].

Interessante observar que na lista de contemplados em Sergipe está um projeto proposto por um dos integrantes da família Vito (aquela do município de Poço

Redondo) citada anteriormente. Intitulado “Zabumba dos Vito”, o projeto consistia em gravação de um cd e oficinas de pífano. Mesmo sem detalhes sobre a execução do , é possível observar que editais como esse e outros semelhantes que foram comuns na gestão dos Ministros de Cultura Gilberto Gil e Juca Ferreira⁴⁵ e nas gestões estaduais de Marcelo Déda interferem nas relações de forças que existem dentro de um cenário cultural. Tomemos como exemplo o cenário do forró, em que o artista Genovitor – vinculado a manifestações da cultura popular – trabalhando como vigia de uma escola municipal, consegue fazer sua música circular para ser consumida através de um cd. Nas diversas relações desse ator estão o radialista de sua cidade, os seus consumidores, o prefeito e/ou gestor municipal que responde pelas contratações de eventos culturais. Relações de poder, de interdependência em um contexto de uma cidade do interior sergipano, onde possivelmente são feitas negociações, onde há conflitos, mas também laços de solidariedade. Nesse sentido, uma determinada política cultural causa interferência nas relações de força em um cenário do consumo musical.

Nessas relações de força geralmente não estão somente presentes em esferas macros ou institucionais, mas como aponta Elias (2011), no cotidiano e que o modelo de análise da interdependência ajuda a compreender:

O equilíbrio do poder não se encontra unicamente na grande arena das relações dos estados, onde é frequentemente, espetacular, atraindo grande atenção. Constitui um elemento integral de todas as relações humanas (...) Também deveríamos ter presente que o equilíbrio de poder, tal como de um modo geral as relações humanas é pelo menos bipolar, e usualmente, multipolar. Os modelos poderão ajudar relativamente a uma melhor compreensão do tal equilíbrio de poder não como uma ocorrência extraordinária mas como uma ocorrência cotidiana. (ELIAS, 2011, p.80)

Sendo o equilíbrio de poder algo também presente nas relações do cotidiano, que tipo de empoderamento representa para um artista vinculado às culturas populares ou a tradição do forró ter sua música gravada em um disco? Seja gravada em em mídia como CD ou lançada na internet, fazer a música circular representa para o artista a conquista de público e de espaços, mesmo que simbólicos. Sua música pode ser consumida em bares, casas, clubes, programações de emissoras. Como Elias bem afirma, o equilíbrio de poder é usualmente “multipolar”, e portanto, ter a gravação de

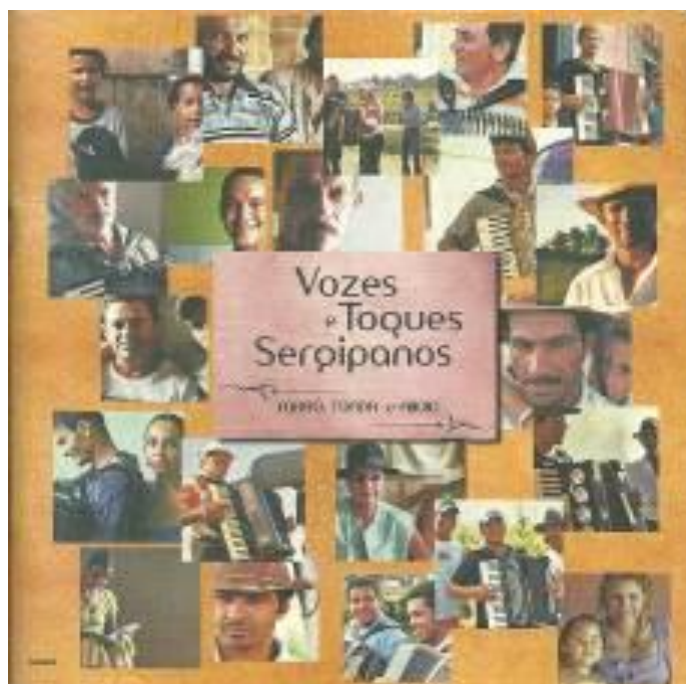
⁴⁵ Os dois ministro assumiram os cargos nas duas gestões do presidente Luiz Inácio Lula da Silva nos mandatos de 2003 a 2011.

um cd por si só não é a garantia de que sua música seja bem consumida ou circule bem nos espaços. Para isso depende das negociações e empatias obtidas com os diversos outros atores como, por exemplo, um gestor municipal de cultura ou um produtor de uma emissora de rádio.

Em 2007, o belga documentarista Damien Chemin adentrou povoados, fez gravações em quintais e varandas de casas para registrar sanfoneiros, compositores de forró, solos de zabumba e as mais variadas musicalidades espalhadas em municípios sergipanos. Chemin, que veio ao Brasil para gravar o documentário sobre a vida de Lampião “Revê du bandit”, acabou conhecendo o forró e a forma dos nordestinos tocarem acordeom. Admirou e gravou diversos sanfoneiros no interior de Sergipe. Com esse material em mãos e o contato com intelectuais do cenário sergipano, conseguiu o apoio da Prefeitura de Aracaju. O resultado foi a concepção de duas coletâneas importantes para o registro dessa musicalidade: “Vozes e Toques Sergipanos”. Os dois cds, financiados pela Fundação Municipal de Cultura de Aracaju (FUNCAJU). “Eu viajei de povoado em povoado e nas casas deles [dos músicos] para gravar no lugar da vida deles mesmo, para pegar uma coisa bem natural. É tudo acústico, não tem nenhum efeito de estúdio.” (CHEMIN in MARTINS, 2007).

As duas coletâneas captaram a sonoridade de 139 músicos sergipanos ligados ao forró (entre artistas principais e acompanhantes) e foram gravadas, em sua maioria, composições autorais e desconhecidas do grande público. Os encartes dos cds registram pequenos perfis dos artistas principais com fotos primorosas do próprio Damien Chemin. Apesar do material de qualidade e da inovação no cenário do forró, que foi esse tipo de registro, a coletânea que foi financiada pela Prefeitura de Aracaju teve como principal problema a circulação. Ambos os cds tinham uma distribuição gratuita e que ficou reduzida aos próprios artistas e alguns agentes culturais e amantes do forró em Sergipe. Percebemos aqui que, apesar da importância das gravações para os próprios forrozeiros que tiveram acesso a cópias do cd, essa política cultural ainda se torna pontual dentro de um cenário de consumo cultural.

Figura 10: Capa do CD Toques e Vozes vol.1 que reuniu gravações autorais de sanfoneiros sergipanos



Fonte: CD Toques e Vozes vol.1 (acervo do pesquisador)

Figura 11: Sanfoneiro Aurelino (na zabumba) e os dois filhos moradores de São Domingos e parentes do sanfoneiro Cobra Verde estão no CD Toques e Vozes vol. 1



Fonte: CD Toques e Vozes vol.1 (acervo do pesquisador)

Figura 12: O garoto Paulino do Acordeom que possuía 11 anos na época que gravou no CD Toques e Vozes Sergipanos vol .2



Fonte: CD Toques e Vozes Sergipanos vol .2 (acervo do pesquisador)

A coletânea objetivava a um público mais amplo conhecer forrozeiros que tinham sua fama reduzida às suas cidades de origem ou região. Isso é perceptível no depoimento de Erivaldo de Carira na noite do lançamento da coletânea. Sanfoneiro com uma trajetória de mais de três décadas dedicadas ao forró, Erivaldo teve espaço garantido na coletânea, mas reforçou a necessidade desse tipo de projeto para a circulação da produção de outros forrozeiros:

Esse projeto não pode parar por aqui, tem que ter continuidade porque está divulgando a nossa cultura mostrando que tem muita gente boa no nosso Estado, muitos artistas que vivem escondidos porque não tem condições de divulgar. (MARTINS, 2007).

Erivaldo, por ter uma carreira artística já com uma história de muito tempo, conhece muitos outros forrozeiros e reconhece as potencialidades. O músico, no entanto, reconhece também que esse rico potencial não circulava junto ao público consumidor. O cd Toques e Vozes captou a sonoridade de muitos que tem no forró o

projeto de maior significado para sua vida e conseguiu dar um pouco mais de visibilidade aos artistas. Apesar de necessária foi uma ação pontual para a qual o forrozeiro Erivaldo pede continuidade. Continuidade essa conquistada por uma outra ação do poder público que vale a pena destacar no cenário do forró sergipano.

4.5.1 Fórum do Forró

Das políticas culturais que estão ligadas ao forró em Sergipe, talvez aquela que mereça destaque é o Fórum do Forró. O evento foi idealizado por Paulo Correia, colecionador apaixonado de discos, livros da “cultura nordestina”. Correia, que tem por hábito pesquisar e consumir conteúdo da “musicalidade regional”, costuma viajar para assistir shows, encontros e eventos ligados a esse repertório musical. Entre o final da década de 1990 e início da 2000, Correia teve contato com uma iniciativa de intelectuais e artistas da cidade de Campina Grande (PB): o Fórum do Forró. Bráulio Tavares relembra como surgiu a ideia:

Eu trabalhava como consultor na Prefeitura de Campina Grande. Uma turma de amigos se reuniu e disseram: “vamos fazer alguma coisa para o São João de Campina Grande”. No meio do papo – eu que gosto muito de teorização sobre a prática – surgiu a ideia: “vamos fazer um evento centrado na música regional, centrado no forró, centrado na música nordestina com palestras, debates, mesas redondas, chamando gente da área acadêmica, da área musical, da área social, da área de letras porque tem a poética. (TAVARES, 2014)

O Fórum de Campina Grande não teve continuidade. A ideia implementada em Aracaju no ano de 2001, no entanto, durou mais de uma década, alcançando 14 edições. Sempre com o apoio institucional da Fundação Municipal de Cultura de Aracaju, o Fórum homenageava dois nomes do forró em cada edição e tinha sempre a seguinte dinâmica: mesa redonda com pesquisadores, compositores e depoimentos de artistas que possuíam uma trajetória representativa dentro do forró. Em sua programação, realizada em maio ou em junho – portanto quando o clima dos festejos começava a envolver a cidade – alguns artistas costumavam fazer breves apresentações após os debates. Presenciamos muitos momentos de improvisação e belas apresentações que eram provocadas pelo clima criado na atmosfera do palco do Fórum do Forró: Dominginhos e Mestrinho tocando com a Orquestra Sanfônica de Aracaju; Carmélia Alves cantando e dançando xaxado no palco; Trio Nordestino tocando com o sanfoneiro Genaro, conhecido pelo domínio do instrumento, ou ainda a homenagem ao forrozeiro

sergipano Marcos Guedes com diversos músicos sergipanos no palco (no ano seguinte Guedes veio a falecer).

Figura 13 – Edgar do Acordeon é homenageado no XIII Fórum do Forró



Fonte: Pesquisa de campo (Foto: Arthur Pinto)

Figura 14: Rogério é homenageado durante edição do Fórum do Forró de 2015 com exibição de vídeo sobre carreira artística do músico



Fonte: Pesquisa de campo (Foto: Arthur Pinto)

Em 2008, um projeto de lei de autoria do vereador João Francisco dos Santos (PT) foi aprovado, tornando o Fórum do Forró um evento obrigatório⁴⁶ no calendário anual do município de Aracaju. No discurso daqueles que iniciaram o evento em Aracaju está trazer às “novas gerações” os valores e as tradições ligadas ao forró. Em um dos textos do folder da primeira edição do evento é perceptível esse discurso:

É propósito dos promotores deste fórum para que esta expressão da cultura popular nordestina seja devidamente conhecida, divulgada e, sobretudo, vivenciada pelas gerações atuais. O forró, à semelhança do umbuzeiro, é uma dádiva do sertão. Nutrir de suas raízes e frutos, mais que recomendação, é uma prescrição revitalizadora do espírito alegre e criativo da nossa população e antídoto eficiente contra possíveis enlatados e transgênicos culturais que a sociedade de consumo insiste em nos impor. (SILVA, 2001)

O tom de valorizar as tradições era algo contínuo também nas discussões e nos depoimentos do Fórum. A proximidade do Fórum com o evento de maior público do período junino em Sergipe, o Forró Caju, acirrava as discussões e críticas aos outros estilos que faziam parte da programação da festa organizada pela Prefeitura. No entanto, a riqueza de depoimentos de artistas e compositores que vivenciaram o forró em outros estados e tiveram reconhecimento no cenário da música brasileira foi uma das contribuições do Fórum: o reforço simbólico e a rememoração do gênero musical e seus atores. Qual seria a importância desse esforço simbólico na busca por mais espaço dos forrozeiros nas disputas pelo palco?

Uma forte presença do Estado no cenário do forró é o financiamento das apresentações nos festejos juninos. O capítulo a seguir pretende aprofundar mais os diversos níveis de disputa pelo palco no maior evento junino de Sergipe: o Forró Caju, além de observar como essa disputa se situa em um universo mais amplo – o do atrativo turístico - o capítulo irá trazer alguns aspectos que regem as disputas pelo palco.

⁴⁶ Em 2016 pela primeira vez a obrigatoriedade não foi cumprida. Não houve Fórum do Forró. Durante o mês de agosto do mesmo ano a Prefeitura de Aracaju promoveu o “Simpósio de Música Nordestina” sem ligação direta com a cultura do forró ou a dinâmica do Fórum.

CAPÍTULO 05 – PALCO DE DISPUTAS E DISPUTAS PELO PALCO

O forró é uma produção cultural inserida na sociedade contemporânea marcada pela dinâmica do consumo. E aqui neste capítulo iremos perceber a amplitude dessa afirmação ao nos aprofundarmos nos liames de uma manifestação artística que se embasa numa tradição, e ao mesmo tempo, busca seu espaço no mercado de bens culturais. Vale lembrar que partimos da perspectiva de um olhar mais amplo em relação ao consumo, conforme colocamos no capítulo 02, ao citar a perspectiva de Canclini (2010), que define essa dinâmica como “conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e usos de produtos” (p.60). Depois foram feitas discussões sobre os sentidos atribuídos ao forró, suas configurações históricas, atores sociais do forró, suas concepções e estratégias.

Nesta pesquisa pretendemos observar o forró e os atores envolvidos para além de uma musicalidade, um cenário de entretenimento ou simplesmente artistas que possuem a capacidade de cantar, compor ou tocar. Observar com um novo olhar o que já está estabelecido e até, por vezes, naturalizado pelas crenças sociais ou pelo senso comum é uma das funções essenciais de uma pesquisa. Pesquisa essa que pode, por vezes, levantar mais problemas do que apontar soluções, através da construção de uma crítica. Para Bauer, Gaeskell e Allum, a crítica bem sucedida deve desafiar pressupostos aceitos acriticamente:

É através de um processo autoreflexivo que as ciências críticas podem chegar a identificar estruturas condicionadoras de poder que acriticamente, se mostram como ‘naturais’ mas são de fato, o resultado de uma ‘comunicação sistematicamente distorcida e de uma repressão sutilmente legitimada. (BAUER, GAESKELL E ALLUM, 2000, p.33).

Esta pesquisa tem a pretensão de investigar aquilo que de fato não vinha sendo explicitado de forma consistente, sendo explicitado em relação à construção sócio histórica do forró pé-de-serra e seus atores em Sergipe. Descortinar, ao mesmo tempo, as relações entre cultura e poder em um palco em que atores expressam suas visões e agem politicamente. E esse agir político implica em estratégias públicas, disputas por espaços físicos em uma programação de um evento ou disputas simbólicas (como aquela em que os forrozeiros definem o que é ou não forró, discutido já no

capítulo 02). Disputas que, através de um jogo de palavras, podemos distinguir em dois diferentes níveis:

- **A Disputa pelo palco:** É aquela que tem como objetivo o espaço de uma apresentação, que pode ser em uma festa particular, comunitária ou em algum evento financiado pelo poder público. Aqui os atores sociais buscam subir em um palco estruturado para atingir tanto grandes como pequenos públicos. A disputa pelo palco é o embate, a trajetória prévia que antecede à apresentação. É, por exemplo, o mês ou semanas de negociações anteriores ao Forró Caju. O palco aqui é visto como local de performances, onde o artista oferta sua musicalidade e, dependendo do nível de empatia, o público consome mais intensamente, vivencia a experiência de assistir e dançar a arte dos forrozeiros. O palco é, portanto, um precioso bem em disputa, pois além de ser um momento vital para a música ser apresentada ao público, tornar-se conhecida, e apreciada é também uma fonte de renda necessária para sobrevivência da carreira artística dos forrozeiros.
- Mais amplo, o **Palco de disputas** é o próprio cenário social em que se movimentam os diversos atores, com seus discursos, papéis sociais e jogos de força. Pode-se até afirmar que há, além de confrontos de visões de mundo, também uma certa *performance* que o forrozeiro, produtor e gestor adotam como estratégias no espaço público. Como apontado na introdução – a palavra “palco” aqui funciona como uma metáfora da dinâmica social que envolve os atores no seu contexto. Neste sentido, o palco não se restringe a uma programação, mas ao cenário formado pelas circunstâncias políticas e econômicas do momento. Pode ser tanto exemplificado por um mercado musical de uma cidade, estado ou até mesmo por um cenário mais amplo em que as disputas se desenvolvem entre cidades-destinos turísticos durante os festejos juninos; também pode abranger a duração de uma gestão política municipal, por exemplo.

Para ambas as dimensões, a função dessa pesquisa é abrir a cortina e observar como se dão as relações de poder que se apresentam assimetricamente entre os

atores envolvidos. E nessas relações, ao se observar a alteridade, há identificações, resistências, subjugação. Reforçamos a análise com a ideia de ENNES e MARCON (2014), que os estudos das identidades se aproximam mais da realidade se observarmos os processos que manifestam posicionamentos políticos e conflitos diversos.

Os atores tornam-se aqui partes fundamentais nesses processos. Músicos, produtores e gestores públicos negociam, buscam estratégias, ditam ou seguem regras para conquistarem bens: a gravação de um CD; uma hora de apresentação no palco principal do Forró Caju; uma reportagem em uma emissora de televisão.

Quando lidamos com uma manifestação artística como o forró, que tem uma herança originária das culturas populares e “outro pé” no mundo do consumo, é perceptível que existem contradições na forma como essa música circula. O mesmo forrozeiro que ainda toca por diversão e recebe um cachê completamente irrisório nas apresentações em fazendas e festas particulares é contemporâneo daquele outro forrozeiro tradicional que divulga sua música na internet e disputa um espaço em palco de grande evento patrocinado pelo Estado. É possível que ambos os forrozeiros toquem até músicas semelhantes, mas a forma como sua música circula e é consumida é diferente.

5.1 – O palco de disputas na sociedade contemporânea: algumas dinâmicas

Já foi dito no primeiro capítulo que vivemos em uma época de transição, a qual está marcando toda sociedade, portanto, também o forró. Há em jogo interesses econômicos e políticos que provocam conflitos. Entre as disputas destacam-se aquelas que lutam por espaço nas programações financiadas pelo poder público. Os atuais conflitos culturais em torno do forró tem como um dos temas de fundo a presença massiva de bandas de forró eletrônico nas últimas décadas. E o forró pé-de-serra, ao confrontar-se com aquelas bandas, tenta, neste embate, firmar marcadores sociais que auxiliam em sua “sobrevivência”. É uma estratégia essencial dos forrozeiros tradicionais reter e firmar esses marcadores na briga pelo espaço, no palco cada vez mais restrito. Neste contexto de luta em confronto com o novo universo simbólico, os adeptos do forró pé-de-serra usam formas de resistência, ora a simples rejeição, ora incorporação de algumas facetas da alteridade. Constatamos que estão presentes nos depoimentos dos representantes do forró pé-de-serra alguns elementos que para eles são

inegociáveis, tais como: a presença dos instrumentos básicos que caracterizam o trio do forró – a sanfona, zabumba e o triângulo. Porém, seria ingenuidade acreditar que os produtores criativos do forró pé-de-serra estariam em posições de forças igualitárias com as bandas eletrônicas, no que se refere ao poder econômico e político empregado na disputa do mercado; e que seus bens culturais pudessem circular democraticamente tendo o mesmo espaço na mídia, nas vitrines, nos cds bem produzidos, nos outdoors, nos palcos financiados por empresas ou pelo Estado.

Como observamos, o experiente forrozeiro Edgar do Acordeon, ao afirmar que “São João sem forró e sem as músicas de Luiz Gonzaga não é São João” atribui, junto com diversos outros atores sociais, sentidos específicos aos festejos juninos. Sentidos que foram construídos no decorrer da história através das tradições inventadas e cantadas. A partir da segunda quinzena de junho, em povoados, periferias e condomínios urbanos ainda persiste, mesmo em menor escala, a montagem de arraiais comunitários, ruas enfeitadas, decoradas espontaneamente pela população. Fogueiras acesas, milho verde assando e uma boa prosa acompanhando. O forrozeiro Deo Feliz, filho de lavadeira e cantadora de reisado, nascido em Riachão do Jacuípe, interior da Bahia, recorda:

[...] a gente tinha no São João a nossa grande referência: as roupas eram diferentes, as comidas eram diferentes. As danças, as brincadeiras, as quadrilhas, quebra-pote, pau de sebo, casamento caipira. [São João] não é só forró, mas aí [no forró] é o grande momento, a grande comunhão, agrega todas as idades: crianças, jovens, adultos, idosos. É uma festa de paz. É uma festa em que o comércio mais vende. É o momento que mais gente está na rua. (DÉO FELIZ, 2015)

E a rua se torna o espaço de encontro das pessoas. Onde elas ficam próximas do trio e a dança se torna mais animada. Havia disputas também: qual a rua mais enfeitada, qual a pamonha mais gostosa, qual o melhor licor, qual o casamento caipira mais engraçado, qual o arraial que conseguiu trazer o melhor trio de forró.

A partir do final da década de 1980 e início de 1990, o fenômeno das megafestas começa a dar uma outra dinâmica aos festejos juninos, seguindo a lógica do mercado do entretenimento em uma escala maior. Grandes palcos são montados para atingir grandes públicos nas praças de eventos. Os festejos em larga escala transformam capitais nordestinas e centros do agreste - Caruaru (PE) e Campina Grande (PB) - em polos turísticos.

Zygmunt Bauman (2011), ao comentar uma exposição de artes plásticas, afirma a beleza não ser mais uma qualidade das telas mas do evento. Parafraseando o

autor, poderíamos perguntar: a beleza sonora, rítmica, assim como o conteúdo poético estariam perdendo sua importância enquanto qualidade das músicas a serem oferecidas como atração ao consumidor sendo substituídas pela “a qualidade do evento *quantitativamente* avaliada pelo número de expectadores contabilizado com zelo e logo tornado objeto de publicidade” ? (p.225) Com outras palavras, a própria megafesta, como o Forró Caju, o São João de Campina Grande (PB) ou de Caruaru (PE) torna-se mercadoria/signo. Nela o significante “São João” carrega sentidos de consumo e lucro, esvaziado em grande parte dos significados originais (música de forró, encontro festivo, danças de quadrilhas, pertencimento e colaboração comunitária dentre outros). Os componentes do evento tais como palcos, artistas e músicas são avaliados, escolhidos e pagos, em boa parte, não se faz segundo critérios culturais e sim empresariais. O evento em si é um mega-objeto de consumo que deve gerar dividendos na disputa pela atração turística competindo com outros eventos similares.

Observa-se também que a participação popular na organização do São João diminui. Enquanto décadas atrás era costume generalizado os vizinhos de uma rua ou a comunidade de um bairro se reunirem para organizar e viver a festa, a começar pela ornamentação com bandeirinhas, o preparo de comidas típicas, contrato de um trio de forró para animar a festa, nota-se hoje um retraimento dessas iniciativas populares. Fato que mexe com valores e atitudes que as sustentavam tais como cooperação, criatividade, conagração, a alegria quando “o melhor da festa é a sua preparação”.

Pode essa dinâmica dos festejos juninos e que reflete tendências socioeconômicas globais ser encaixada na análise de Stuart Hall?

Na realidade o que vem ocorrendo frequentemente ao longo do tempo é a rápida destruição de estilos específicos de vida e sua transformação em algo novo. 'Transformação cultural' é um eufemismo para o processo pelo qual algumas formas e práticas culturais são expulsas do centro da vida popular e ativamente marginalizadas. Em vez de simplesmente "caírem em desuso" através da longa marcha para a modernização, as coisas foram ativamente descartadas para que outras pudessem tomar seus lugares. (HALL, 2006, p.232).

O processo também aqui em andamento, impulsionado pelos megaeventos, faz parte das tendências globais nas quais não importa a ameaça ao patrimônio cultural construído por gerações no decorrer de séculos; não importa o valor afetivo e identitário do evento. O que está em jogo é a capacidade de gerar lucro, ocupando de forma

ostensiva todos os espaços possíveis de palco, seja na capital ou no interior do estado, assim como o espaço da mídia. Um lucro obtido pelo consumo de “sucessos” do mercado de entretenimento.

Os palcos organizados pelo poder público e com financiamento de grandes empresas privadas se tornam as principais vitrines para os artistas do período junino. No entanto, o que faz um determinado grupo ou estilo prevalecer e ter espaço garantido em relação aos demais? Como o Estado, enquanto detentor de poder, estabelece os critérios de escolha para as bandas que tocarão em suas festas? O que revelam as escolhas feitas pelos gestores públicos? As respostas para esses questionamentos demonstram o que há por trás do simples entretenimento, trazendo à tona um cenário de disputas políticas que envolvem o mercado de bens culturais e as tradições juninas.

Em Sergipe, como já abordado anteriormente, há uma herança secular que impediu uma melhor distribuição do poder, o que, por sua vez, significou maior dificuldade de empoderamento de grandes parcelas da população. Lembramos: a dependência de supostos benfeitores - políticos, fazendeiros, empresários... mas também “agradados”, como por exemplo: roupa usada, doada à empregada doméstica em troca de horas extras, revelando que as formas de controle nem sempre são operadas de modo consciente. No entanto, é prudente ponderar que no jogo das relações de força não há somente dominação e subordinação, mas também variadas formas de resistência. E o consumo cultural, a circulação da informação também interferem nessas formas de resistência, como afirma Canclini (2004):

[...] a possibilidade de sê-lo [ser sujeito] aparece não só como capacidade criativa e reativa dos indivíduos; depende também de direitos coletivos e controles sociais sobre a produção e a circulação de informações e entretenimento. (CANCLINI, 2004, p.184)

O autor referia-se aí a questões da instabilidade contemporânea dos sujeitos e da capacidade reativa dos cidadãos, mas o interessante é observar como os direitos e controles sociais sobre a produção de informação e entretenimento são fundamentais para que os atores possam exercer de fato sua capacidade de reação.

Forrozeiros tradicionais estão inseridos, na maior parte, na realidade dos segmentos populares mais pobres pertencentes a determinado contexto de poder. Contexto este que envolve: a precariedade da escolaridade que dificulta o entendimento de contratos, leis, editais e a burocracia; a migração e consequente aumento da

urbanização com seus choques de modos de vida; a universalização das mídias eletrônicas e os monopólios da informação; a falta de transparência nos gastos públicos... mazelas que se estenderiam se lembrássemos a saúde, a habitação, infraestrutura sanitária, segurança. Não é de estranhar que o poder seja visto como algo negativo, pois

[...] durante todo o processo de desenvolvimento das sociedades humanas o equilíbrio de poder tem sido extremamente desigual, pessoas ou grupos de pessoas com possibilidades relativamente grandes de acesso ao poder, exerciam habitualmente essas possibilidades, muitas vezes de um modo brutal e sem escrúpulos tendo em vista seus próprios fins (ELIAS, 2011, p.80) .

Qual o nível em que este panorama mencionado pelo autor se apresenta no campo do consumo e do entretenimento; na produção e na circulação do forró? Como observar mais aprofundadamente, dentro do campo do forró e das festividades juninas em Sergipe, formas injustas representadas por desequilíbrios de poder? São alguns questionamentos para os quais essa pesquisa pretende apontar pistas e buscar algumas respostas.

5.2 Os palcos de disputas em Sergipe

O Estado, representado aqui pelas diversas gestões de prefeitura e governo estadual, desde a década de 80, apoiava manifestações dos festejos juninos. Possivelmente até em décadas anteriores se estabelecia algum tipo de relação entre forrozeiros e poder público, a partir do momento em que as festas de origem rural migraram junto com a população para os centros urbanos, ocupando os bairros das cidades.

Em Sergipe, há registros de políticas culturais nos anos de 1986 e 1988, onde o Estado decide investir nos arraiais de bairros da capital e posteriormente em municípios do interior sergipano. No texto do panfleto da programação junina realizada pela prefeitura em 1986 (através de uma parceria com o Governo do Estado e da Empresa Sergipana de Turismo – Emsetur) é perceptível no tom do discurso o papel do poder público:

Aracaju sempre foi uma cidade rica em manifestações populares pertencentes ao ciclo junino. Era comum em todos os bairros da periferia da cidade a

presença de “Arraiais”, nos quais, além das representações das Quadrilhas e do Casamento na Roça, o “Forró” era a atração principal onde o povo dançava até o amanhecer (...) A Prefeitura Municipal de Aracaju, **preocupada em preservar as raízes culturais** do aracajuano e, atendendo a solicitação das Associações de Moradores de Bairros e de membros das comunidades responsáveis pelos festejos juninos, vem reativar as manifestações do ciclo que, graças à espontaneidade característica, não só estará preservando nosso patrimônio, **como também motivando as próprias comunidades que coordenarão os festejos a lutarem por uma participação maior no desenvolvimento das atividades culturais aracajuanas.** [grifo nosso] (PREFEITURA DE ARACAJU, 1986).

De acordo com texto do folder de programação, o Estado aqui assume o papel de preservar e apoiar os festejos, além de motivar as comunidades a coordenar os festejos. O fato de investir via Empresa Estadual de Turismo demonstra também um viés econômico do potencial da festa. O texto demonstra a preocupação em “preservar as raízes culturais” e ao mesmo tempo estimular as comunidades ao protagonismo dos festejos. O Estado entra aqui como coautor da tradição inventada dos festejos juninos. Cabe, no entanto, questionar se a longo prazo essa coautoria de fato auxiliou na preservação da musicalidade tradicional do forró ou colaborou para desvalorização do forró pé-de-serra

O folder da programação junina demonstra um interessante contraste: ao mesmo tempo do discurso afinado de preservação e estímulo ao São João de bairro, a imagem utilizada para ilustrar o material impresso demonstra uma clara necessidade de personalizar a ação pública associando a festa às figuras dos gestores estaduais e municipal. Não são populares que “motivados” pelo poder público “coordenam os festejos”. A imagem contradiz a fala da autoridade. São os administradores políticos que aparecem como protagonistas que, ao representarem os músicos do trio, se colocam como o próprio símbolo da festa. No panfleto, o sanfoneiro é o governador João Alves, a figura central a que “toca a melodia”. E quem toca triângulo é o prefeito Jackson Barreto que imprime o ritmo numa quase harmoniosa distribuição de poder.

Figura 15- Na ilustração da programação junina de 1986 como sanfoneiro o governador João Alves Filho e o tocador de triângulo, o prefeito Jackson Barreto



Fonte: Programação dos Festejos Juninos 1986 (arquivo Fundação de Cultura do Município de Aracaju)

Nos anos seguintes começam a ser financiados pelo poder público a construção de arraiais de madeira e palha para apresentação de quadrilhas e trios de forró. Somente no ano de 1988 foram construídos nos bairros periféricos de Aracaju 16 arraiais (BRITO,1990). Brito também aponta a construção de três espaços com estrutura mais sólida, denominados “barracões”: Barracão Cultural “O Gonzagão” no Conjunto Augusto Franco; Barracão Cultural “Seu Oscar”, no Conjunto Bugiu, e Barracão Cultural Hilton Lopes, no Conjunto Castelo Branco. Esses espaços foram financiados pelo Governo do Estado. Como observa o autor, a ação do Estado foi considerada promissora:

A experiência positiva dos barracões culturais levou o Governo do Estado a encaminhar projeto de construção de mais 10 barracões à Fundação Banco do Brasil (...) Estendendo essa experiência para as seguintes cidades do interior: Lagarto, Propriá, Japaratuba, Estância, Indiaroba, São Cristóvão, Cristinápolis, Brejo Grande, Poço Verde e São Domingos. (BRITO, 1990, p.16).

A avaliação positiva do autor na certa se refere à receptividade do público e dos gestores ao financiamento desses espaços. Vale ressaltar, no entanto, que não possuímos aqui material empírico nem faz parte do objeto central dessa pesquisa apontar até que ponto a atuação do Estado, através da criação de novos espaços ou

financiamento de espaços já existentes, foi positivo ou negativo nos festejos juninos. O que se pode afirmar é que é perceptível a interferência do poder público em uma festa que vinha sendo até então gerida e financiada de forma comunitária em diversos bairros de Aracaju, cidades sergipanas e povoados. E são nestes palcos onde a musicalidade do forró tem sua principal forma de circulação e consumo.

Por conta do sentido comunitário dos festejos juninos, o forró pé-de-serra acaba sendo por si só uma música muito vinculada ao local, ao espaço onde se vive. Vale trazer à tona aqui a reflexão de Bauman (2005) ao sentido de “comunidade.” O autor cita um levantamento realizado na França, no qual alguns camponeses consideravam a sociedade ou o país apenas os 20 quilômetros de sua convivência. O lugar onde se convive e onde se está é muito forte na construção das relações sociais. Bauman cita Phillippe Robert para afirmar que “durante a maior parte da história das sociedades humanas, as relações sociais tem se mantido firmemente concentradas nos domínios da proximidade” (BAUMAN, 2005, p.24). O forró pé-de-serra tem uma ligação muito forte com o lugar onde se está, a comunidade onde se vive. No entanto, com o crescimento urbano, meios de transporte e comunicação, as dinâmicas modificaram as configurações desses laços comunitários. Isto é, os espaços comunitários em povoados onde se canta e dança forró ainda existem; a vida ligada à colheita e à produção agrícola permanece em boa parte da região nordeste e em Sergipe também. Mas os palcos montados nas sedes dos municípios e nas capitais trazem uma lógica de consumo em uma escala maior, mesmo quando o conteúdo da música remete a outros cenários das “noites de São João, meninos brincando de roda e velhos soltando balão”. Palcos maiores por vezes surgem e esvaziam festas comunitárias (como observamos no primeiro capítulo), em outros momentos acontecem em paralelo. Na capital sergipana muitos forrozeiros e produtores aguardam o ano todo para conquistarem um espaço nos dois principais eventos da cidade: o Forró Caju, localizado entre os mercados centrais de Aracaju e o Arraiá do Povo, na Orla da Praia de Atalaia.

5.2.1 Forró Caju e Arraiá do Povo – origens e embates políticos

O início da década de 1990 marca o surgimento dos espaços de eventos e espetáculos maiores em praças públicas, em paralelo com o surgimento do forró eletrônico. **Em 1993 surge o Forró Caju**, na gestão do então prefeito Jackson Barreto. A cada ano, o evento aumenta paulatinamente em número de atrações e dias de festa. O Forró Caju acontecia inicialmente nas proximidades da Praça Fausto Cardoso, no Centro da Cidade. A praça que durante muitos anos era considerada o centro político da capital sergipana, também era conhecida por “Praça dos Três Podres”, por abrigar os poderes legislativo, executivo e judiciário. Sobre o contexto e intenções relacionadas ao surgimento do evento, vale destacar dois textos publicados em jornais locais no ano do nascimento do Forró Caju, com sentidos e tons completamente opostos.

O primeiro é uma matéria curta publicada no Jornal de Cidade, em maio de 1993, portanto, um mês antes da estreia da festa. No texto “PMA quer resgatar a cultura popular com os festejos juninos” é narrado o encontro do vice-prefeito Almeida Lima com um representante das escolas particulares⁴⁷, para combinar a apresentação de quadrilhas durante a programação do evento. O destaque, no entanto, é para as declarações do vice-prefeito sobre a intenção em relação à festa, utilizando o termo “identidade” associado ao evento:

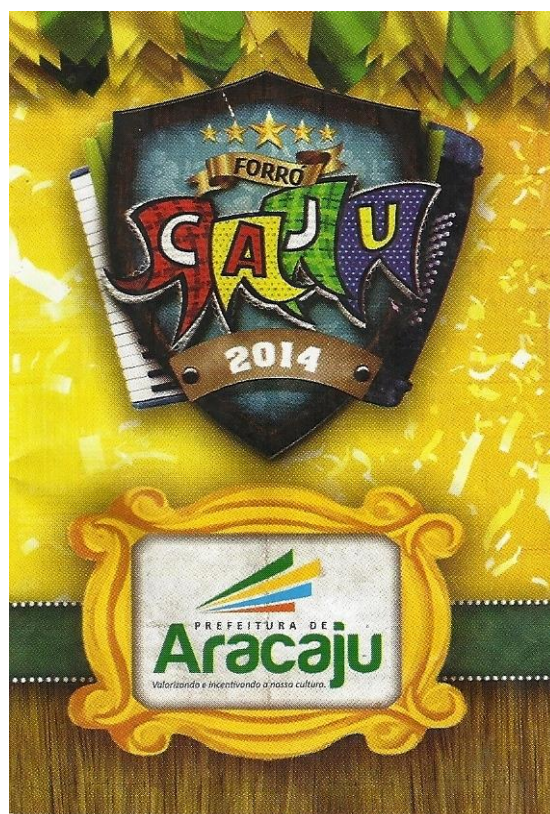
A nossa intenção é de resgatar a cultura popular de forma mais ampla e neste projeto não poderíamos deixar de lado as escolas que vem mantendo a tradição das quadrilhas. Queremos fazer do Forró Caju, uma **identidade própria** para Aracaju, para mostrar em outros estados brasileiros que a nossa capital, tem sua personalidade e característica própria de forma individual, **para termos nosso espaço no calendário nacional de turismo.** (LIMA, 1993).

O Forró Caju - que à época de seu nascimento era uma festa de proporções bem menores do que é atualmente - já foi concebido como um evento para ter “espaço no calendário nacional do turismo”. Para conquistar esse espaço era preciso fazer do evento uma “identidade própria” para Aracaju. Percebemos aqui o sentido dado pelo senso comum à palavra “identidade”. Ela é associada a elementos das culturas populares, como quadrilhas juninas, para construir uma identificação coletiva. No caso

⁴⁷ Ainda é comum nos meses que antecedem o ciclo junino as escolas, sejam públicas ou particulares, terem como atividade promover quadrilhas juninas entre os alunos.

da declaração do gestor, a associação seria: Aracaju – Forró Caju – quadrilhas juninas. É o mesmo sentido dado à palavra quando se pretende construir identidades nacionais, através da apropriação do samba e/ou carnaval, por exemplo. Em 12 folders de programação do Forró Caju há, em todos, sempre algum elemento simbólico que remete às culturas populares: casais com roupas de quadrilha (aparecem em 06 folhetos); bandeirolas (09 folhetos) além de outros elementos como a sanfona (na logomarca de algumas edições); referências a comidas típicas, imagens de santos; artesanato e expressões linguísticas são elementos que compõem a identidade visual dos folders analisados.

Figuras 16 a 22 - Folders de programação do Forró Caju e Arraiá do Povo: apropriação de símbolos dos festejos sanfona, bandeirolas e casais de quadrilha.

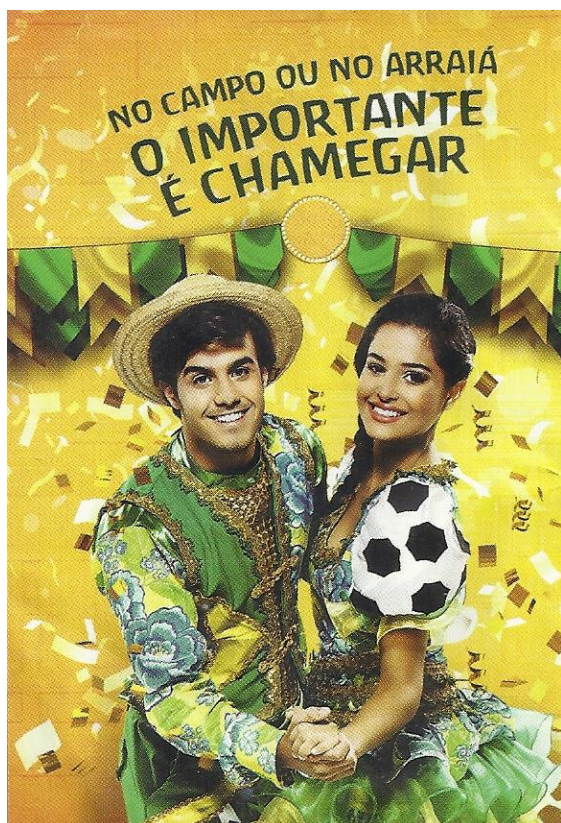




DIA 22 SEGUNDA		DIA 23 TERÇA	
ORLA DE ATALAIA	19h00 - GRUPO DE PÍFANO (Poço Verde/SE) - CORETO ISMAR BARRETO	ORLA DE ATALAIA	18h00 - JOSIVAL SOARES SILVA FEITOSA "JO'K, PINTA O ARRAIÁ" (Propriá/SE) - CIRCULANDO
	19h00 - QUADRILHA JUNINA XODÓ DA VILA (Aracaju/SE)		18h00 - TRIO PIAUÍ (Aracaju/SE) - CORETO ISMAR BARRETO
	TABLADO ARI SOARES		18h30 - MENESTREIS NO ARRAIÁ/PADRE BELGA (Aracaju/SE) - CIRCULANDO
	19h30 - JOSEANE DE JOSA (Areia Branca/SE) - PALCO CLEMILDA		18h30 - GRUPO PENEIROU XERÉM (Aracaju/SE) - TABLADO ARI SOARES
	20h00 - TRIO FORRÓ CULTURARTE (Laranjeiras/SE) - CORETO ISMAR BARRETO		19h30 - QUADRILHA ASA BRANCA (Aracaju/SE) - TABLADO ARI SOARES
	21h30 - QUADRILHA RETIRANTES DO SERTÃO (Frei Paulo/SE)		20h00 - GRILO DO FORRÓ (Aracaju/SE) - PALCO CLEMILDA
	TABLADO ARI SOARES		22h00 - LUIZ PAULO (Aracaju/SE) - PALCO CLEMILDA
	22h00 - BOB LELIS E FORRÓ GOZADO (Aracaju/SE) - PALCO CLEMILDA		00h00 - MESTRINHO (Itabaiana/SE) - PALCO CLEMILDA
	00h00 - GENIVAL LACERDA (Campina Grande/PB) - PALCO CLEMILDA		

*Programação sujeita a alterações sem aviso prévio.

*Programação sujeita a alterações sem aviso prévio.



Fonte: acervo do pesquisador.



Neste estudo, no entanto, partimos do entendimento da identidade não como um elemento (sanfona ou quadrilha), mas como um processo que se desenvolve nas relações entre os atores sociais, que produz o pertencimento e a alteridade. Os forrozeiros, ao se relacionarem com gestores e empresários, acionam marcadores identitários (esses sim os elementos) para se identificarem seja de forma individual ou coletiva. Ao entender essa dinâmica a partir dos processos identitários percebemos, inclusive, o jogo de forças e as relações de poder entre os atores. É por conta disso que outro texto publicado no mesmo ano do nascimento do Forró Caju se faz importante para nossa análise.

No semanário “O Que”, de 1993, um jornal alternativo e de menor circulação, há um texto publicado na semana que antecede o festejo junino. Intitulado “Jackson cresce faturando o São João”, o artigo tece críticas ao prefeito:

Em Aracaju apesar da greve que paralisa a Prefeitura, onde os funcionários públicos estão cada vez mais insatisfeitos; apesar do bloqueio de determinadas contas pelo Tribunal de Justiça, o prefeito Jackson Barreto continua mantendo sua capacidade de movimentação e vai descobrindo como agradar o povo. Em tempos de crise, recessão e desespero, o povo não acredita em nada, duvida de promessas, e não dá muita importância a obras,

mas não deixa de ficar alegre com um bom forró (...) que significa festa, alegria, esquecimento ainda que temporário de todos os problemas que hoje caem pesadamente sobre os pobres e a classe média (...). Fosse em Salvador a prefeita Lídice da Mata jamais ousaria erguer um forró em frente ao Palácio onde despacha o governador ACM. Mas em Aracaju Jackson fez exatamente isso. Puxou fios do próprio Palácio para acender as lâmpadas e acionar os potentes equipamentos de som e coloca a festança em praça pública, com o primeiro forró, vespertino e noturno diário, entre o Palácio do Governador, o Tribunal de Justiça, e o Tribunal de Contas e conseguiu o que queria. **O povo está dançando, aprovou o chamado Forrócajú [sic] e Jackson vai faturando eleitoralmente cada vez mais alto.** (O Que, 1993)

O texto tem um tom claro de oposição ao prefeito da época. Não é função dessa pesquisa avaliar a gestão municipal da época, mas a publicação traz em seu discurso um sentido dado ao Forró Caju que é o de ser um instrumento para alavancar a popularidade do prefeito ou, ao menos, provocar “esquecimento ainda que temporário de todos os problemas que hoje caem pesadamente sobre os pobres e a classe média”.

O palco que viria se tornar a principal vitrine para o forrozeiro, ainda não tinha esse peso. Na década de noventa, os festejos juninos que se destacavam mais em Sergipe eram de outros municípios como Areia Branca e Estância. No governo municipal de João Augusto Gama (1997-2000), o Forró Caju é transferido para o mercado municipal, sendo realizado entre o terminal rodoviário e o Centro de Abastecimento Albano Franco. Somente na gestão de Marcelo Déda em 2001, ele se muda definitivamente para praça de eventos, entre os mercados municipais, posteriormente chamada de Praça de Eventos Hilton Lopes⁴⁸. Em 2002, passa a ter uma proporção ainda maior com um orçamento de 1 milhão e 232 mil reais e 97 atrações que se distribuíram em 10 dias de shows.

No ano de 2004, o governo do estado, na gestão de João Alves Filho, pertencente ao então PFL e opositor do prefeito Marcelo Déda Chagas (do PT), decide criar a Vila Chapéu de Couro. Localizada em um dos pontos turísticos de Aracaju, construído também pelo governador João Alves, a Vila, em seu nome, fazia referência a um programa de governo de mesmo nome. Voltado para a região do sertão sergipano, o Programa Chapéu de Couro consistia na construção de açudes para auxiliar no convívio com a seca.

⁴⁸ Carnavalesco e apresentador de eventos culturais de Aracaju, Hilton Lopes era conhecido por sua proximidade com as festividades populares. “(...)divulgador e preservador dos festejos juninos em Aracaju. (...) Organizou o primeiro festival de música carnavalesca de Aracaju. (...) Durante muitos anos apresentou o programa “Ciranda Junina”, na TV Atalaia, em Aracaju. Foi considerado o maior símbolo vivo dos festejos juninos em Sergipe. Fez coberturas de festivais de forró, festas juninas e também de festejos carnavalescos de Aracaju.”(ALBIN)

Quando as duas esferas da gestão pública são de partidos diferentes, os embates políticos ficam mais evidentes. No período de 2003 a 2007, o então governador João Alves Filho rivalizava com o prefeito Marcelo Déda Chagas no espaço público. Essa rivalidade incluiu os dois principais palcos juninos da cidade: o Forró Caju e a Vila Chapéu de Couro. Na época foi publicado no jornal semanário Cinform (o maior jornal em circulação no estado) um editorial intitulado “Festa faz bem; briga não”. O jornal comenta o clima de disputa entre as duas gestões:

A Prefeitura Municipal de Aracaju é dona de uma festa consolidada há mais de 10 anos – o Forró Caju. O Estado gravitou sempre no interior e fomentou eventos satélites pouco significativos na capital. Mas este ano entrou no páreo, com uma improvisação de última hora de sua Vila do Chapéu de Couro, lá na Atalaia. Foram quatro dias, de quinta a ontem. Justo, apesar do imprevisto e do caráter de ‘refrega’. E nem compete com a festa da prefeitura, que é no Centro e só começa na quinta dia 17. O São João da Vila Chapéu de Couro é festa justa, mas não pode, nem poderia, **ser feita com ar de revanche**. É uma festa bem-vinda, mas requer do Estado mais rigor e ética que evitem o anúncio de uma programação que se manifestou falsa em mais de 60%. É como se os artistas anunciados não tivessem sido sequer consultados. (CINFORM, 14.06.2004) [grifo nosso]

Importante destacar que o texto publicado não era uma simples matéria ou artigo no canto inferior, mas sim um editorial – texto no qual o editor expressa a linha de posicionamento do próprio veículo – publicado em uma “área nobre” do jornal. Na posição de “formador de opinião, o jornalista-editor responsável assume aqui a função de trazer a público um conflito e assume um tom conciliador na intenção de apontar um possível caminho de diplomacia, necessária para o bem dos festejos e da população:

Mesmo em oposição um a outro, o Governo de Sergipe e a Prefeitura de Aracaju podem muito bem se harmonizar e garantir uma festa dupla, mais douradora, respeitosa. Não impede nem que as atrações se repitam até. Talvez uma pessoa que possa assistir a um show de Flávio José ou Calcinha Preta, na Orla, não o possa na zona central. Ou o contrário. O que está carecendo nos dois níveis do executivo é a compreensão mais ordenada de que a festa faz bem. Socializa, gera divisas, melhora o PIB. Mas caprichos, revanches e briguinhas políticas são o contrário de tudo isso. (CINFORM, 14.06.2004)

Quais fatos concretos teriam motivado o editorial? A informação que repercutiu na semana da publicação do texto no jornal foi que artistas que se apresentariam em um evento estariam proibidos de tocar em outro. No mesmo veículo impresso, outro artigo de opinião também foi publicado: “Programação junina e visibilidade eleitoral”. Neste o autor, o professor José Paulino da Silva, acusa o

prejuízo para a população que causaria a proibição de artistas do ciclo junino de renome nacional:

Uma guerra não declarada, mas já detectada pelo radar de colunistas político culturais dos jornais locais. Por falta de outra expressão, vou denominar de **‘guerra de palco em busca da visibilidade eleitoral’**. Explico-me. Li em notas destes bem informados jornalistas que alguns artistas de peso nacional (permitam-me não citar nomes), estariam proibidos ou impedidos de se apresentarem na programação do Forró Caju, caso fossem incluídos na programação junina promovida pelo Governo do Estado prevista para a semana passada na Orla de Atalaia. (...) Querer ter exclusividade sobre este ou aquele artista durante os festejos juninos é no mínimo reduzir a oportunidade de mantê-lo em contato com o povo, mais precisamente o público que não frequenta clubes nem tem condições de pagar ingresso para entrar em uma casa de shows. (...) Todo artista do ciclo junino sabe que a razão de ser de sua existência artística é o calor do povo nas praças, nos espaços abertos ou até numa latada de uma sala de reboco. E para eles, o povo e o artista, quanto mais houver oportunidade de contato, melhor. (SILVA, 2004, p.6) [[grifo nosso]]

Se o palco em um grande evento promovido pelo poder público é um precioso bem que tanto artistas quanto políticos disputam, o contexto festa-visibilidade eleitoral demonstra que a atração artística acaba sendo também alvo de disputa entre gestores. A visibilidade proporcionada por uma grande festa, animada por uma atração de sucesso ou do forró pé-de-serra ou forró eletrônico, é algo precioso para um governo seja ele estadual ou municipal. E o artista, figura central na oferta da música para o público consumidor, por que ele se sujeita a proibições ou outras imposições do Estado? No ambiente de disputa eleitoral de 2004, o professor Paulino, acostumado a provocar a imprensa local, tenta encontrar pistas:

Estes artistas sabem muito bem que o mês de junho é o período do ano mais propício para mostrar sua arte e defender com dignidade seu ganha-pão. Não sei que razões levam um artista a se prender por uma cláusula restritiva do tipo antes mencionado. Muita grana, muita necessidade, ou muita falta de entendimento do valor que o povo representa para a consolidação de sua história como artista popular? Salvo melhor juízo, entendo que **uma decisão que força, induz ou seduz um artista do povo a esta servidão, mesmo que voluntária, por mais que tenha lógica sob a ótica do mercado ou do marketig político**, não deixará de ser um desserviço à sociedade. (Idem) [[grifo nosso]]

O autor em seus artigos sempre se posicionou em provocar reflexões a favor dos forrozeiros e de outras manifestações das culturas populares. José Paulino aponta

como algo grave prejudicar uma apresentação de um artista tradicional por causa de disputa eleitoral:

Uma simples cláusula contratual [exclusividade em tocar apenas no palco da gestão de um partido] não deveria contribuir para dilapidar valores construídos com tantos sacrifícios, como geralmente é a biografia de muitos artistas da música popular nordestina, mesmo que vivamos numa época na qual patrimônio cultural desta natureza não seja devidamente valorizado. Por isso repito: gostaria de estar equivocado e rogo até a Deus, que é brasileiro, e a **São João, que é sergipano, que minha hipótese aqui levantada não passe de um pitu que deu xabu.** (Idem).

Nas guerras de fogos nas ruas de Aracaju e em Estância, o pitu é um dos rojões que é lançado sempre nas brincadeiras. A expectativa de quem lança e de quem assiste o rojão soltar faíscas rodopiando e serpenteando no ar é que ao final ele exploda. Quando o pitu falha na explosão, costuma-se dizer que “deu xabu”. O autor utiliza aqui dois marcadores identitários locais que reverberam em muitas sergipanos leitores do jornal – a brincadeira de que São João é sergipano e do pitu que deu xabu - para evocar sentidos do imaginário junino. No meu caso, vieram a minha memória as guerras entre as turmas de adolescentes das ruas rivais do bairro da Praia 13 de Julho. Quando alguém arremessava o pitu que “dava xabu”, dois sentidos afloravam entre os participantes: o de raiva/impotência de quem arremessava e de alívio de quem recebia um pitu que falhava na sua explosão. A frase era então gritada em tom de zombaria para deixar os arremessadores do pitu ainda mais indignados: “deu xabu! deu xabu!”.

Mesmo não tendo certeza concreta do fato específico, a proibição do forrozeiro tocar em palco de outra gestão, o problema é levantado. Não somente levantado, mas o autor torce para que a informação não seja verdadeira, que “dê xabu”. Algo é certo: a temática do uso eleitoral ou partidário dos festejos juninos é uma temática constante entre forrozeiros e gestores. No artigo também vale destacar a afirmação que existe uma força maior que “induz ou seduz” forrozeiros a seguirem a lógica sob a “ótica do mercado ou do marketing político”. É sobre essa força de indução no meio social que pretendemos também nos aprofundar nesta pesquisa. Os forrozeiros tradicionais não se encontram isolados no mundo. Eles estão inseridos em configurações sociais do mundo contemporâneo, onde também se fazem presentes promotores e consumidores de espetáculos, os agentes do mercado do entretenimento, os grupos políticos em disputas, as disputas de grupos políticos, as populações envolvidas nas tradições juninas que se adaptam aos centros urbanos. Os forrozeiros, detentores da

criatividade artística, e produtores (responsáveis pelas logísticas e intermediações) estabelecem relações com o Estado. Normas são estabelecidas e ditam os comportamentos que se materializam, principalmente, na relação dos forrozeiros e produtores com o poder público. É o que aprofundaremos no tópico a seguir.

5.2.2. Disputas pelo palco: hierarquias, proximidades e horários nobres

Nos tópicos anteriores demonstramos as circunstâncias mais abrangentes do “palco de disputas”. Neste tópico da pesquisa iremos trazer aspectos do outro nível – aquele que visa a subida do artista ao palco para fazer a sua apresentação: a disputa pelo palco. **Observamos que um dos recortes centrais e aspecto da análise dessa pesquisa é o evento Forró Caju nos anos de 2015/2016.** No entanto, como trabalhamos analisando as configurações e os processos identitários, é essencial estabelecer relações, comparações, pontes. Por conta disso, paralelamente à análise do Forró Caju, iremos trazer dados também de outro evento expressivo na capital sergipana: **o Arraiá do Povo**. Mas antes de detalhar as dinâmicas envolvendo esses espaços, vale debruçar-nos mais um pouco sobre algumas características desse bem em disputa no cenário do forró: **o palco**.

Espaço físico, mas também simbólico, onde o artista deixa fluir a sua performance, o palco é o momento máximo de interação com o público nos festejos. Forrozeiros e produtores criam expectativas e se preparam meses antes para conseguir o seu espaço. Espaço esse em que há diferenciações nas dois eventos. Existem os palcos com uma estrutura de som e jogo de luzes que podem alcançar 70 mil pessoas e palcos onde o tablado de madeira, ou um pequeno coreto permite a proximidade entre o forrozeiro e público de poucos metros. Além de uma hierarquia de tamanho, há também uma diferenciação nos horários e dias das apresentações. Tocar no começo da noite e em um dia de semana, certamente será um outro nível de interação com o público do que aquela existente na própria noite de São João, na data 24 de junho ou na sua véspera. O forrozeiro pode encontrar um espaço vazio à frente de seu palco, com poucos casais ou um espaço preenchido por uma multidão.

Tendo em vista a hierarquia de tamanho e amplitude, os três tipos de palcos – Palcos principais, palcos intermediários e palco menor - oferecem três tipos de interação com o público que consome a música. Por conta da própria estrutura,

forrozeiros tradicionais por vezes não se sentem à vontade em pleitear o palco principal. Concebido já para uma estrutura de espetáculo e com um espaço bem maior, um trio composto apenas por zabumba, sanfona e triângulo destoaria e “se perderia” naquelas dimensões maiores. O palco maior é geralmente ocupado por um grupo com muitos instrumentistas e dançarinos, além de elementos cênicos, como jogo de luzes, imagens ou cenários.

O que é possível perceber é que fatores como as dimensões maiores do palco **interferem na reinvenção da tradição**. Antônio Carlos Correia é músico baixista e produtor musical de seu próprio pai, o forrozeiro Correia dos 08 Baixos. Correia, que tem familiaridade com o forró tocado em povoados e em festas no interior sergipano e da Bahia, decidiu utilizar os cachês conseguidos para investir na próprio grupo, tendo a preocupação de trazer músicos para a banda que “são todos músicos de Capela⁴⁹”. Os forrozeiros ligados mais à matriz do forró pé-de-serra que possuem condições financeiras e de produção, tentam ocupar o espaço do palco ao seu modo: levam dançarinos de quadrilha junina e acrescentam outros instrumentos para acompanhar a sonoridade do trio de forró (cavaquinho, bateria).

As dimensões do palco e a hierarquia de tamanho também dão status e notoriedade ao artista. No ano de 2016, durante uma polêmica envolvendo a recusa de participação de uma atração artística no Forró Caju, foi possível observar a importância da hierarquia dos palcos e horários no evento. Trata-se da ausência da Orquestra Sanfônica de Aracaju na programação do evento daquele ano. O conjunto é formado por músicos e professores da Escola de Artes Valdice Teles (escola municipal vinculada à pasta de cultura da prefeitura) criada no ano de 2007, durante a gestão administrada pelo prefeito Edvaldo Nogueira. A partir de 2008, a orquestra, que possui em seu quadro acordeonistas novos e outros mais experientes, passa a se apresentar em um lugar de destaque nas edições do Forró Caju, sempre em um horário ou dia privilegiado, abrindo os festejos juninos ou próximo à data de São João (24 de junho).

⁴⁹ Capela é o município de origem de Antônio Carlos e de seu pai Correia. Os festejos de São Pedro em Capela que acontecem no dia 28 de junho possuem um reconhecimento entre os sergipanos. Na década de 1990 o município entrava no circuito de festas espetáculos que se destacam em Sergipe utilizando em seu marketing o título de “o melhor São Pedro de Sergipe”. O município fica na região agreste à 67 km de Aracaju e possui também manifestações das culturas populares como a festa do mastro, banda de pífanos e bacamarteiros.

Em 2016, a organização do evento colocou a Orquestra em um espaço menor, no Palco Gerson Filho e propôs um cachê reduzido:

A gente se reuniu e viu que não valeria a pena. Não acharíamos viável se apresentar no palco Gerson Filho, considerado um palco secundário e sendo o primeiro horário. Até iríamos pelo cachê de 10 mil [proposto naquela edição pela prefeitura. No ano anterior havia sido o cachê de 15 mil], porém víamos outros grupos que não passam a mensagem do Forró (sic com letra maiúscula) em seu show, e não tem a história da orquestra, se apresentando em horários melhores e no palco principal (Sanfoneiro D, 2016)⁵⁰.

A partir da decisão dos músicos e produtores da Orquestra Sanfônica foi lançada uma nota nas redes sociais com uma foto em preto e branco e a “hashtag”⁵¹ “#orquestrasanfonicadearacajuprotesta”. A nota tinha o intuito de justificar junto aos fãs a recusa do grupo e há um claro posicionamento político em relação ao sentido da festa:

NOTA

A Orquestra Sanfônica de Aracaju (ORSA), constituída por seus músicos vem a público deixar claro e notório seu repúdio a deturpação e o descaso com a cultura popular.

Informamos aos gestores públicos que as Santas Festas Juninas são para o Nordeste um momento de alegria, mas também de reflexão. Nessa data revivemos um grande patrimônio do Povo Brasileiro baseado em: alegrias, tristezas, esperança, tradições, respeito e bons costumes que se materializam em comidas, bebidas, danças e música popular regional. É nesse período que nós artistas populares podemos subir ao palco e mostrar para nosso povo, tudo aquilo que pesquisamos, estudamos e ensaiamos muitas vezes já cansados da jornada diária de trabalho.

Percebemos com o passar dos anos, a marginalização dos artistas da cultura nordestina no Forró Caju, sendo substituídos por “atrações musicais” que geram estranheza por não pertencerem ao contexto junino. Sabemos que nos dias de hoje, as vacas não estão gordas para ninguém, porém se há dinheiro pra Chico, tem que ter pra Francisco. Pedimos respeito as nossas crenças, ao mesmo tempo em que solicitamos aos nossos gestores que não cedam aos interesses apenas do capital.

Para nós é claro e notório, o descaso e o destrato da Prefeitura Municipal de Aracaju (PMA) com os artistas que representam sua cultura. Só para exemplificar, no ano de 2015 a ORSA tocou no palco Luiz Gonzaga no dia 23/06/2015 e só recebeu por esse show no dia 26/10/ 2015. Já no dia 03/07/2015, o Quinteto da ORSA fez um show para a PMA e até a presente

⁵⁰ Optamos por preservar o anonimato da fonte

⁵¹ “Hashtags são compostas pela palavra-chave do assunto antecedida pelo símbolo cerquilha (#). As hashtags viram hiperlinks dentro da rede, indexáveis pelos mecanismos de busca” (<https://pt.wikipedia.org/wiki/Hashtag>). Esse também é um instrumento utilizado para mobilizações no campo virtual.

data não recebeu pagamento. A ORSA só tem um partido, o partido da manutenção e difusão da cultura popular, como também a divulgação do nome da cidade de Aracaju. Nesse momento, pedimos desculpas aos nossos fãs pela decisão da Orquestra Sanfônica de Aracaju em não participar do Forró Caju 2016, ao mesmo tempo em que pedimos o apoio da sociedade sergipana, dos artistas e da classe política que tem responsabilidade com o povo e suas tradições em refletir sobre o futuro da nossa cultura que se encontra desamparada e desprestigiada.

Deixamos claro que não somos contra a nenhum estilo ou expressão musical, mas pedimos respeito as nossas tradições regionais. Para tanto, cobramos da Câmara Municipal de Aracaju providências protecionistas a fim de preservar as tradições locais em festividade financiadas com recursos públicos, ao tempo de não serem extintas.

Um povo sem cultura é um povo sem história!

Aracaju, 16 de Junho de 2016

[#orquestrasanfonicadearacajuprotesta](#)

No mesmo mês a Prefeitura de Aracaju, através da sua assessoria de comunicação, enviou à imprensa e colocou nas suas páginas oficiais da internet a seguinte matéria:

Prefeitura esclarece impasse com Orquestra Sanfônica de Aracaju

Com o objetivo de esclarecer informações sobre a Orquestra Sanfônica de Aracaju (ORSA) estar fora das programações do Forró Caju 2016, a Secretaria Municipal de Comunicação (Secom) informa que nos últimos três anos a ORSA tem feito parte do Forró Caju, bem como outros projetos da Prefeitura de Aracaju de fomento à cultura. Este ano, não seria diferente se os responsáveis pela Orquestra não tivessem se negado a participar do evento.

Em 2015, a ORSA se apresentou no palco principal do Forró Caju no dia 23 de junho, às 21h, com um cachê de R\$ 15 mil, vendido pela empresa Matrix, detentora do contrato de exclusividade da Orquestra. A empresa faturou a nota fiscal em 27 de julho de 2015. Ainda em 2015, tentando seguir uma sequência justa, o secretário de Comunicação, Carlos Batalha, realizou em julho e agosto os pagamentos de todos os artistas dos palcos secundários, com exceção daqueles que não haviam emitido notas fiscais ou não possuíam certidões, ficando pendentes para setembro e outubro, os artistas que se apresentaram nos palcos principais, caso este da ORSA.

Com relação ao evento ocorrido no dia 3 de julho do ano passado, por diversas vezes, funcionários da prefeitura entraram em contato com a empresa Matrix para que a mesma emitisse nota fiscal referente ao serviço, o que aconteceu apenas no último dia 24 de junho deste ano. A prefeitura estranha que a empresa portadora do contrato de cessão tenha emitido uma nota de repúdio no dia 22 de junho, quando nem mesmo esta havia reconhecido seu dever de dar ao tomador de serviço o documento exigido para liquidação da dívida (nota fiscal).

Para este ano, a Orquestra foi procurada pela organização da programação para abrir a noite dedicada aos sanfoneiros, no Palco Gerson Filho, mas segundo o responsável, não tinham interesse de tocar no Forró Caju deste ano.

A gestão atual entra para a história como aquela que dobrou em 100% a participação de artistas sergipanos na programação do Forró Caju, caso inédito no estado, com mais de 200 nomes, valorizando como nunca a nossa cultura e nossas tradições, com contratação de dezenas de trios pé-de-serra e quadrilha juninas, para apresentações não só no Forró Caju como também na Rua São João e demais arraiais pela cidade. Não há, portanto, por parte da Prefeitura, nenhuma perseguição a Orquestra Sanfônica de Aracaju que foi prestigiada nos anos anteriores, não estando nesta edição, por decisão da própria Orquestra.

"A Prefeitura não entra em questões políticas porque sabe bem quem está por trás disso tudo. Estamos a três meses das eleições e agora muitos vão procurar criar factóides políticos. O sucesso do Forró Caju 2016 é a melhor resposta", afirma o secretário municipal de Comunicação Social, Carlos Batalha.

Nos dois textos é perceptível que a materialização do conflito é o pagamento dos cachês, mas os discursos possuem temáticas semelhantes: a busca de uma valorização do artista local. A prefeitura utiliza a argumentação de que aumentou o número de participantes e os membros da Orquestra Sanfônica utilizam como principal argumento a própria condição de serem representativos dentro da cultura junina: "Pedimos respeito as nossas crenças". O tom da disputa eleitoral também aparece nos dois discursos. "A ORSA só tem um partido, o partido da manutenção e difusão da cultura popular, como também a divulgação do nome da cidade de Aracaju" ou então na declaração do secretário de Comunicação, Carlos Batalha: "A Prefeitura não entra em questões políticas porque sabe bem quem está por trás disso tudo. Estamos a três meses das eleições e agora muitos vão procurar criar factóides políticos. O sucesso do Forró Caju 2016 é a melhor resposta". A Orquestra Sanfônica foi criada na gestão do prefeito do Edvaldo Nogueira, oposição a João Alves. Amante do forró e sabendo cativar essa relação a favor de sua imagem, era frequente artistas que se apresentavam no Forró Caju convidar o prefeito Edvaldo Nogueira para tocar zabumba no palco.

É certo que as disputas entre a ORSA e PMA são permeadas por posicionamentos políticos, mesmo que seus atores neguem isso. Posicionamentos que deixam transparecer a visão da concepção da própria função do palco e do evento em si. Como na crítica que os membros da ORSA fazem ao Forró Caju: "Percebemos com o passar dos anos, a marginalização dos artistas da cultura nordestina no Forró Caju, sendo substituídos por "atrações musicais" que geram estranheza por não pertencerem

ao contexto junino”. O posicionamento político, seja ele do artista, seja do próprio gestor, interfere no campo do consumo cultural. O palco do Forró Caju 2016 não ofertou para o público daquele ano a Orquestra Sanfônica de Aracaju. Entre os atores do cenário cultural, o Estado materializado pelas atitudes dos seus gestores e demais membros, tem um peso considerável no poder de decisão destes grandes eventos. Mas como já foi observado neste trabalho, as relações de poder são dinâmicas. Um dinamismo que segue lógicas e também normas que regulam relações de interdependência.

5.3 Normas da disputa – a relação dos forrozeiros com o Estado

O Estado, personificado nos gestores públicos e outros representantes, se relaciona com produtores, empresários e forrozeiros de forma mais intensa no período dos festejos juninos. Membros do “primeiro escalão” do serviço público, secretários de Cultura, de Comunicação, Turismo, prefeitos e cargos intermediários como diretores de eventos, diretores culturais, coordenadores técnicos negociam e envolvem-se direta ou indiretamente no mercado de festas ofertadas ao público sergipano e turistas. Do outro lado estão os forrozeiros, produtores culturais, empresários, músicos com seus trios, bandas e grupos que variam em tamanho e estrutura e que possuem também suas interdependências com conflitos, antagonismos, cooperação. A relação principal que se estabelece é **na contratação para a realização de apresentações e pagamentos de cachês**. Na configuração em que se relacionam Estado e forrozeiros há ainda um terceiro ator fundamental: o público consumidor.

Nesta pesquisa percebemos que a lógica das contratações e de outras relações estabelecidas entre forrozeiros e poder público são regidas por uma série de normas que vão balizando e dando parâmetros para os atores sociais que circulam no cenário do forró sergipano. Há normas que são públicas e oficiais e existem normas veladas que influenciam também os comportamentos, mas não são claramente explicitadas.

Um dos elementos mais poderosas que regem as contratações é **o sucesso de mercado**, construído previamente antes do evento. Bandas do forró eletrônico – a exemplo de Wesley Safadão, Aviões do Forró e Calcinha Preta - e até mesmo aquelas atrações mais vinculadas ao forró pé-de-serra, que atingiram um alcance grande de

público e de audiência – Aldemário Coelho, Trio Nordestino, Flávio José - conseguem acesso aos grandes palcos. Mesmo entre essas atrações maiores há níveis de embates sobre o que é considerado forró ou não. A norma do sucesso de mercado gera uma pressão de audiência sobre o gestor, que se vê inclinado a não perder sua popularidade, caso negue a presença dos “grandes sucessos” que possuem audiência massiva junto à população.

A lógica de consumo dos espetáculos e dos grandes eventos, na certa impactaram na forma como a musicalidade do forró pé-de-serra circula nos festejos juninos. Nas configurações contemporâneas, os forrozeiros tradicionais buscam conquistar também seu espaço nestas grandes festas que foram criadas para atender às demandas de um mercado de espetáculos dos festejos juninos, fenômeno que surge em paralelo com o forró eletrônico. Para muitos forrozeiros sergipanos, o Forró Caju se torna uma vitrine importante para ofertar sua música aos consumidores e também, vale ressaltar, de fortalecimento da música tradicional. Para que a tradição continue a ser perpetuada é importante que seus símbolos circulem. Ao subir no palco, o forrozeiro tradicional consegue fazer com que sua música seja consumida, vivenciada e as histórias de seus versos circulem. No entanto, vencer a disputa pelo palco é ser selecionado conforme os critérios do contratante.

Nas diversas edições do Forró Caju, os critérios oficiais de escolha de artistas não foram discutidos publicamente ou de forma transparente. Nos dois anos em análise - **2015/2016**, a escolha dos artistas, oficialmente, foi feita através do encargo dos gestores da Fundação Municipal de Cultura de Aracaju (Funcaju) e da Secretaria de Comunicação. Antônia Amorosa, diretora de arte e cultura da Funcaju, respondeu pela seleção, junto com demais membros da Fundação, das atrações do Casarão da Clemilda e do Palco Gerson Filho. Já a Secretaria de Comunicação, através do secretário Carlos Batalha, ficou responsável pela escolha dos shows de atrações nacionais e de maior público e maiores cachês.

Ao falar do Forró Caju, Amorosa disse que uma das suas principais preocupações foi a de buscar alternativas que pudessem aumentar o número de artistas locais no evento. “E este objetivo consegui.” Amorosa se refere à criação do Casarão Clemilda. Desde as primeiras edições do Forró Caju havia um espaço denominado genericamente de “arraial” onde, por dias, se apresentavam apenas um trio de forró e

uma quadrilha junina. Com a implementação do “Casarão Clemilda” o espaço se transformou em mais um palco para a apresentação de bandas e trios, aumentando o número para uma média de 08 apresentações por noite. O aumento do número de artistas foi uma realidade. No entanto, relatos colhidos de forma pontual em campo apontam que houve uma redução de cachê (em média 30%,) da edição de 2015 a 2016.

A disposição de Amorosa enquanto gestora e também artista para aumentar o número de artistas na programação foi perceptível. No entanto, o fato de a escolha de atrações de maior custo terem ficado sob a responsabilidade da Secretaria da Comunicação e não da própria Amorosa, enquanto diretora de eventos culturais da Funcaju, evidencia conflitos existentes. Segundo ela,

A gente precisa compreender a cultura paralela e a cultura permanente, a cultura permanente ela tá ligada ao tradicional, a cultura paralela é a dinâmica que ocorre no dia a dia, que você observa na demanda popular. Onde se é culpa ou se é virtude... Não vou entrar nesse mérito. A mídia contribui muito nesse processo e o gestor não pode impor 100% a sua vontade pessoal. A vontade pessoal da cidadã Amorosa seria um outro tipo de programação. Não envolve só a questão econômica. Eu estou, num momento, dentro de um contexto que a minha presença nesse processo foi altamente importante para que nomes estivessem dentro dessa programação. São três vias que precisamos compreender: a via cultural, a via midiática e a via política. O meu critério foi todo cultural. Graças a Deus eu fui ouvida e nessa luta de braços o poder é um polvo com vários tentáculos. Então é como uma luta de braços **mesmo!** [ênfase na voz] (AMOROSA, 2015)

Em um evento como o Forró Caju, há vários atores sociais com interesses próprios envolvidos. São, por exemplo, funcionários de diversos níveis, músicos, empresários, políticos. Há hierarquias, alianças, cooperação, rivalidades. Uma função, para Elias (2011): “geralmente é utilizada em relação a manutenção de um sistema social particular, mas olhando para aqueles que a formam torna-se evidente que considerar as funções sociais de uma única perspectiva é uma simplificação grosseira” (p.137). O autor chama a atenção, para o fato que “tem uma ‘função de eu’ assim como uma ‘função de eles’ – sendo que cada qual pode predominar conforme a distribuição de poder” (idem). Um exemplo dessa distribuição de poder é o que segue. Ao referir-se a Joésia Ramos⁵² como “a mais importante compositora viva de Sergipe” e enquanto indicação sua para o palco principal, Amorosa confessa: “Tem um limite de espaço e de

⁵² Cantora que iniciou sua carreira na década de 80 através de uma produção autoral e que tem como o forró uma de suas fontes musicais. Seu grupo foi um dos primeiros a utilizar um violino nas musicalidade do forró, com a sonoridade semelhante a de uma rabeca (violino rústico utilizado nos folguedos das culturas populares como na região da Zona da Mata pernambucana).

poder que eu tenho para influenciar.” É evidente que o poder da gestora de eventos culturais – “função do eu” – encontrou-se diminuído frente outros integrantes do poder municipal com ingerência na Funcaju – a “função de eles”.

O “modelo de pronome” como define Elias (2011) é a forma como empregamos o sentido ao “eu”, “nós”, “eles” que se tornam “no seu conjunto uma expressão elementar do fato de que cada um se relaciona fundamentalmente com os outros e de cada ser humano individual é essencialmente um ser social” (p.135). Ao observar os sentidos que o autor discute no “modelo de pronome”, podemos compreender como são construídos o tradicional e o mercadológico. Os artistas - tanto os ligados ao forró pé-de-serra quanto aqueles mais imbricados a fabricação de sucessos de consumo - estão inseridos numa rede de múltiplas interações. Mesmo com seus potenciais criativos e talentos, se atuarem de forma individual, isolada, dificilmente terão sucesso no intuito de provocar alguma mudança nas disputas pelo palco (ou ainda no palco de disputas):

[...] Jogadores individuais se cruzam de um modo a construir um jogo que nenhum jogador individual consegue controlar. Pelo contrário, é mais provável que as jogadas, os planos e as perspectivas dos jogadores sejam influenciados pelo jogo. O modelo de pronome ajuda-nos a compreender a natureza perspectivacional das teias de interdependência humana. (ELIAS, 2011, p.137)

Uma das tentativas para que a “função do eles” apontada por Elias, não caminhe para valorizar em demasia, na conquista do palco, os sucessos do mercado ou critérios partidários (que também ditam certas regras do jogo na circulação e consumo da música) aconteceu em 2015 e 2016 no Arraiá do Povo. Com um alcance menor de público em relação ao Forró Caju, a festa do Arraiá do Povo teve pela primeira vez uma programação definida via edital com critérios abertos publicamente. Definindo categorias como: trios tradicionais de forró ou trios/ grupo; categoria atração musical local – grupos/ bandas de forró; categoria atração musical local - renome sergipano; categoria atração musical convidada do nordeste; atração musical nacional. Os cachês foram fixos por categorias e traziam uma breve descrição. Na categoria de músico local com renome sergipano havia a seguinte descrição: “Grupos Sergipanos com histórico musical consolidado, com circulação de apresentação em outros estados do Nordeste, comprovado através de clipping.”

No primeiro ano de seu lançamento, apesar da inovação de trazer os critérios explicitados e os cachês fixados por categorias, o edital minimizou a participação dos forrozeiros (função do “nós”), bem como a necessidade de promover uma capacitação prévia dos músicos para participarem do processo de concorrência via edital. Assim, recebeu críticas de forrozeiros por ser lançando com um prazo curto e pelo fato da Secretaria não preparar os artistas para a sua inscrição. O edital representa no cenário do forró um alteração na normatividade das escolhas para shows. [Torna-se menos pessoal (ou centralizada em apenas um diretor de evento, gestor) e mais transparente. Apesar da subjetividade inevitável dos critérios pessoais dos membros de uma comissão julgadora, o edital explicita os critérios de cada categoria, dando um passo em direção a uma maior transparência na forma como os artistas são selecionados. Essa nova dinâmica normativa interfere na musicalidade que irá ser consumida no evento.

O forrozeiro Silvério Pessoa⁵³ participou como artista da categoria nacional. Em uma noite de junho de 2015, o cantor se apresentou em um espaço lotado. Visivelmente entusiasmado nos minutos finais do show, o artista utilizou o microfone do palco para se declarar muito feliz por sua música e outras músicas que representam a tradição sendo tocadas no palco: “Estou vendo aqui muitas crianças na frente do palco dançando músicas de Jackson do Pandeiro e Jacinto”.

Silvério, que já lecionou em escolas públicas do interior de Pernambuco, observa que a função de um palco está também na valorização do que chamou de “cultura do lugar”, e reforça a necessidade de adequar a política dos editais aos artistas do forró:

É necessário uma capacitação para o artista popular aprender a passar no edital. Em segundo lugar estabelecer uma opção política-pedagógica de valorização da cultura do lugar. E quem quer participar do edital tem que ter uma relação com o que se produz no local. Esse palco aqui (Arraiá do Povo) foi uma das melhores edições que já participei. Já toquei em outros palcos e você disputar a atenção do público com bandas maiores que estão em palcos maiores é “sangue no olho”. (PESSOA, 2015).

⁵³ Forrozeiro pernambucano de uma nova geração que faz releituras de Jackson do Pandeiro e Jacinto Silva. Sua música é marcada pela inovação. O artista costuma em seus shows também ressaltar politicamente a importância da musicalidade, que ele representa, ocupar mais espaços.

A falta de prática com a formalização e regras burocráticas por vezes são obstáculos em relação ao acesso a editais desse porte. No entanto, Silvério Pessoa afirma que além de capacitar os músicos locais, o Estado precisa ter uma “opção política –pedagógica” para tornar o palco de eventos dos festejos juninos um espaço de “valorização da cultura do lugar”, sendo que os candidatos ao edital deveriam ter “uma relação com o que se produz no local”. De forma implícita, Silvério sugere como qualificar o edital. “Cultura local”, “artistas da terra”, “nossas raízes” são expressões de identificação social, ao mesmo tempo que geram uma ideia de pertencimento. Elas perpassam forrozeiros, consumidores e alguns gestores.

Percebemos que a identificação com os sentidos atribuídos como “cultura local”, ou “forró produzido aqui em Sergipe” se torna a principal forma discursiva de resistência ou de luta para conquistar o espaço nas programações por parte daqueles atores ligados ao forró pé-de-serra. Essas fronteiras do que pode ser considerado uma música local ou ainda uma produção tradicional não são claras e nem estáticas. Recorremos novamente a Elias para entender que os sentidos de identificação também se modificam ao decorrer do tempo.

O sentido que cada um tem da sua identidade está estreitamente relacionado com as “relações de nós” e de “eles” no nosso próprio grupo e com a nossa posição dentro dessas unidades que designamos por “nós” e “eles”. Contudo, os pronomes nem sempre se referem as mesmas pessoas. As configurações a que habilmente se referem podem mudar no decurso de uma vida, tal como uma pessoa muda. (ELIAS, 2011, p. 139)

O “forró sergipano”, os músicos locais e a ideia de estarem vinculados à “terra” é um dos sentidos do “nós” presente no segmento dos forrozeiros tradicionais, mas também em parte dos consumidores e em alguns gestores do cenário sergipano. Também no ano de 2015, o gestor cultural Neu Fontes, responsável pela implementação do edital do Arraiá do Povo, escreveu na sua rede social um depoimento que demonstrava a emoção ao ver no palco o sanfoneiro sergipano Mestrinho se apresentar no Arraiá do Povo:

(...) Foram anos de vida artística, gravei disco, fiz shows pelo Brasil, realizei sonhos, momentos de alegrias como também de frustrações. Na Década de 90 resolvi deixar de ser só pedra e sentir o que era ser vidraça, coisa que aconselho a todos os artistas. São 24 anos trabalhando com gestão, tanto pública como privada, passei por vários setores, criei e coordenei vários projetos, produzir artistas e eventos e ouvir e falei mais que cantei. Hoje aos meus 55 anos no palco Clemilda no Arraial do Povo dentro da programação do Encontro Nordestino de Cultura, conseguir lavar e enxaguar a minha alma, tive a mesma sensação do primeiro dia que decidi **me dedicar a arte e a**

cultura da minha terra, uma emoção de ver um artista e músico nato, vi e sentir a alma e a cor do som, a plenitude da alegria e felicidade desse artista que volta a sua terra pra mostrar, como ele mesmo diz, a música boa. Obrigado Mestrinho, agora nenhum sergipano pode duvidar. Temos sim um ótimo artista nacional, talentoso, virtuoso, concentrado, articulado, agradecido, organizado e consciente da sua arte e da sua música. Um grande exemplo a ser seguido! (FONTES, 2015). [grifo nosso]

Neu Fontes pertence à geração de músicos sergipanos da década de 1980. Foi o primeiro funcionário a assumir a Secretaria de Estado de Cultura, ficando quase um ano no cargo. No depoimento é perceptível como o gestor dá um sentido de posicionamento político à apresentação do músico sergipano Mestrinho. Os marcadores simbólicos acionados por Fontes, “cultura da minha terra”, evocam o sentido de pertencimento e colocam a apresentação do artista como uma vitória alcançada. O edital e os critérios utilizados trazem a linguagem própria dos mecanismos de políticas públicas, mas o depoimento do gestor demonstra o seu posicionamento.

O edital e declarações dadas publicamente ou através de entrevistas demonstram os posicionamentos oficiais do Estado. A seleção de artistas, no entanto, para eventos públicos é feita também por outros critérios que são implícitos na disputa. Critérios que fazem parte de normas que regem os comportamentos de quem busca o espaço do palco e de quem determina aqueles que vão subir ao palco.

5.3.2 Normas não-oficiais

Elas não estão registradas em documentos oficiais e, por vezes, estão implícitas nos comportamentos e ações nas negociações, de forma velada, mas nem por isso com pouca força. Uma destas normas veladas é o chamado **clientelismo político**, ou seja, o favorecimento de pessoa(s) que em troca contribuem para a perpetuação de uma pessoa ou um grupo no poder. Cria-se uma clientela onde a troca de favores beneficia aqueles que pretendem se perpetuar em uma administração, seja municipal, estadual ou em âmbito federal. No cenário do forró essa norma pode ser concretizada na forma de como conseguir os espaços nas programações e até na forma do pagamento.

Essa temática do favorecimento político é constante nas afirmações dos entrevistados, que o apontam em tom de crítica mas, na maioria dos casos, com muita discrição. A temática, por vezes, era algo desconfortável para os entrevistados. Ao falar,

alguns não chegavam a completar a frase ou deixavam a informação “no ar”, subentendida ou ainda narrando a situação de forma indireta: “já aconteceu com colegas meus”, “a gente sabe muito essas histórias”.

O compositor Bráulio Tavares destoa dos demais entrevistados nesse aspecto. Talvez por não depender financeiramente de shows e apresentações nos festejos juninos, Tavares tece críticas abertas aos critérios de escolhas das apresentações juninas e como as gestões lidam com os festejos:

Existe hoje uma mentalidade na administração pública, principalmente no nordeste, que a administração pública é fonte de ganho, uma fonte de enriquecimento(...). O poder público tem a obrigação de considerar o forró não só como fonte de renda ou fonte de pontos. O que o poder público geralmente está interessado quando patrocina essas bandas. São bandas que levam 10, 20, 30 mil pessoas para uma praça. É o que quase todo governante, administrador, fica de olho. Nestes 20 ou 30 mil votos. O forró eletrônico tornou-se uma maneira de “toma cá dá lá”. –“ Eu estou dando música de graça e vocês votam e mim.” (.....) Existem casos assim como a banda que cobra 200 mil reais de cachê para um show e metade disso vai para a banda e a outra metade vai para a mão de quem pagou. Muitos processos estão rolando na justiça em todo nordeste. No nordeste inteiro isso acontece. As bandas servem como uma forma de desvio de verbas em contratos fajutos e a gente vê a quantidade imensa de dinheiro que poderia ser investido para dar uma segurança maior para o instrumentista, para o músico profissional em geral e pagar melhores cachês pelo menos na época de São João. (TAVARES, 2014)

O compositor também aponta o que considera ser positivo em algumas gestões, mas continua associando a imagem do gestor e das bandas de forró eletrônico a uma administração pública envolvida num jogo de interesses mútuo:

Em alguns lugares existe um esforço louvável: “Nós vamos trazer fulano de tal que o show dele vai trazer 30 mil pessoas e vamos trazer cicrano cujo show traz 5 mil pessoas, mas é um cara que tá aí há 50 anos fazendo música. Sem a música dele também o outro não existiria”. Não quero absolutamente proibir que se chamem as bandas de forró eletrônico (...), mas fico indignado quando pego a programação de uma cidade nordestina e vejo o mês inteiro de junho - se tiver 50 artistas, 40 são bandas de forró eletrônico – isto é uma distorção. Não só cultural (...) mas existem graves distorções financeiras de dinheiro e de verba disso tudo. (Idem)

Bráulio Tavares é de Campina Grande, município paraibano que está no roteiro de disputas dos destinos turísticos durante os festejos juninos. Campina Grande rivaliza com Caruaru (PE) mais diretamente e com outras capitais para o mercado de destinos turísticos. A cidade paraibana se auto intitula o “maior São João do Mundo”

nas suas campanhas de marketing oficiais e em sites que divulgam sua programação. As dimensões comportam cerca de 400 atrações musicais e estimativas de público que podem atingir 100 mil pessoas por noite.

Os forrozeiros sergipanos afirmam que há diferenças, privilégios nas escolhas das atrações dos palcos financiados pelo dinheiro público. Para o Forrozeiro A⁵⁴, a situação de atraso ou não pagamento de artista somente atingia os artistas que não faziam parte de determinado grupo político: “Às vezes pagam, às vezes não. Passava cinco, seis meses sem ganhar. Os governos pagavam os correligionários – uma panelinha danada!!”.

O atraso no pagamento do cachê por parte do poder público, em contraste com o pagamento feito de forma prévia ou sem atraso através de valores de cachês bem superiores para atrações de nível nacional, é alvo de contínua reclamação por parte dos forrozeiros. Além da questão da sobrevivência material e da briga por cachês, há aí também disputas por status, visibilidade, aceitação pelo público. Nas relações de alteridade: gestor/forrozeiro tradicional, gestor/empresários de grandes bandas; forrozeiro tradicional/ bandas eletrônicas, a balança do poder favorece ora um ora outro lado. Nesta última relação o forrozeiro tradicional observa na sua pouca estrutura contrastando com o alto valor dos cachês pagos para as bandas maiores o que constitui grande desvantagem na disputa.

Forrozeiro B e Forrozeiro C são músicos que tem suas trajetórias ligadas ao forró pé-de-serra. Moradores de municípios diferentes em Sergipe, ambos apontam – a partir de suas vivências de músicos que circulam no interior do estado - quando há interesse do gestor em pagar cachês maiores:

Já vi alguns colegas reclamando que ia pegar uma festa no interior, mas uma pessoa disse: “eu segurei essa vaga para você porque você é muito meu amigo. Segurei a pulso porque a vaga era para uma banda; uma banda de fora”. Porque mesmo que não seja corrupção, uma pessoa dessas (responsável pela contratação) quando vê uma banda que paga 10%, ele não vai deixar de fora uma banda de 100 mil onde ele pega 10 mil para botar no lugar uma pessoa por um preço muito menor (FORROZEIRO B, 2015);

Precisa de alguém de um governante para olhar para isso. Para não deixar a cultura nordestina cair (...) Hoje chega uma banda para tocar. Você nem viu

⁵⁴ Em algumas situações preservamos o anonimato do entrevistado por conta da exposição de sua fala, em outras situações decidimos que não seria prejudicial e até importante manter o nome dos entrevistados. Uma pesquisa por ser um lugar de narrativa própria pode auxiliar, inclusive, no registro histórico de determinado contexto cultural, neste caso o do forró sergipano. .

a banda tocar ainda, aí pára um ônibus todo plotado: -‘Eita! Óia! Que banda boa!’ - Se você nem viu o talento da pessoa. Aí hoje tá se vivendo mais para a aparência. O ônibus passa aí na frente: ‘Êpa essa banda é boa!’.. Aí tem um pé-de-serra tocando. Aí vem um ganha 100 mil e vai gastar lá fora e o coitadinho do pé de serra – que gasta aqui dentro – fica sem nada. Uns de mais, outros de menos. (FORROZEIRO C, 2015).

Em ambos depoimentos desses forrozeiros percebe-se uma dificuldade de acessar os palcos de festas organizadas pelas prefeituras do interior e, em alguns casos relatados, tocar nas festas do seu próprio município de origem. Nesses relatos, os forrozeiros observam aqui a alteridade – as bandas de fora – que ocupam os espaços dos palcos por apresentarem cachês maiores e maiores estruturas, como um ônibus plotado, por exemplo. Na observação do entrevistado C acima nota-se o fascínio de consumidores pela aparência. Fascínio esse que substitui uma avaliação mais criteriosa de qualidade da banda. Interessante observar que na percepção desse Forrozeiro, o gestor, ao se sentir seduzido e aderir à proposta da banda, acaba não estimulando a própria economia local: “aí vem um ganha 100 mil e vai gastar lá fora e o coitadinho do pé de serra – que gasta aqui dentro – fica sem nada”.

A disputa pelo espaço e por melhores cachês nas programações e festas é um dos principais embates de reconhecimento e também de sobrevivência econômica dos forrozeiros. Nestes embates surgem as visões de mundo em relação a temas como tradição, sobrevivência, lucro e mercado. Quando observamos os dois palcos (o cenário do forró e o palco físico), há um perceptível desequilíbrio de poder ao observarmos a relação entre estilos de forró. Esse desequilíbrio é materializado mais diretamente na quantidade de atrações ligadas somente a um estilo de forró nas programações juninas do Estado, nos valores de cachês e no próprio acesso do artista/produtor ao gestor público, facilitado para uns e dificultado para outros. Mas como bem aponta Elias: a relação de poder é uma relação de interdependência. Nas situações de contratação, os forrozeiros dependem do Estado para ter espaço em suas apresentações e o Estado depende dos artistas para que os eventos se realizem. A relação de interdependência, no entanto, não impede que as posições de poder sejam assimétricas, havendo aqueles que atuam em níveis superiores e outros em níveis inferiores de poder. Elias aponta que:

Enquanto as diferenças de poder forem grandes parecerá às pessoas de nível superior que todo o jogo e, particularmente os jogadores de nível inferior estão lá para os beneficiarem. À medida que o equilíbrio de poder se altera (...) cada vez mais parece a todos os participantes que os jogadores de nível

mais alto estão no jogo para benefício dos jogadores de nível mais baixo. (ELIAS, 2011, p.97)

Poderíamos dizer, utilizando a metáfora de Elias, ao falar da distribuição de poder existente, que as pessoas detentoras de maior poder pensam e atuam como se os demais existissem para servi-las, além de usar as prerrogativas de suas funções em benefício próprio. Algo bastante presente ainda em nosso país que tem pretensões de ser uma democracia onde, no entanto, a maioria (os de nível social baixo), não tem voz e é excluída de diversos benefícios. Somente com uma mudança nas configurações que interfiram nas relações de poder, o jogo pode mudar em direção a um sistema mais democrático que beneficie “jogadores de nível mais baixo”.

5.4 - Terceirização do Forró Caju

A atuação do poder público que sinaliza para uma valorização mercadológica em detrimento de uma política cultural aparece na realização do evento junino de maior porte de Sergipe: o Forró Caju. Em 2016, pela primeira vez em sua história, a estrutura e a organização do evento foi executada através de uma empresa privada. Em reportagem de semanário local, o secretário de comunicação do município de Aracaju, Carlos Batalha aponta que a “terceirização” iria gerar uma economia de cerca de 5 milhões. Em um dos depoimentos dado ao jornal impresso, o secretário se manifesta: “Não nos interessa [à prefeitura] quanto [a empresa] arrecadará ou deixará de arrecadar. Mas é claro que a empresa tem que auferir lucro”. O que, conforme o secretário, a empresa fará através da exploração de camarotes e bares. Explicitam-se as regras do jogo mercadológico junto a um dos elementos do patrimônio cultural mais queridos aos nordestinos: a festa junina. Festa essa, principal momento de circulação do forró e que foi elaborada através de séculos pela criatividade popular e artistas anônimos, a crescente transformação em festa-espetáculo adentra em uma nova etapa na capital sergipana: a terceirização. Na mesma reportagem, o empresário responsável pela organização do Forró Caju 2016 coloca uma afirmação pontual sobre o pertencimento da festa. “A festa não é minha. Sou apenas mais um, assim como a Ambev”⁵⁵ GBarbosa

⁵⁵ “A Ambev é uma empresa de capital aberto, sediada em São Paulo, mas com atuações em todo o Brasil e no continente. No total, operamos em 19 países das Américas (Argentina, Brasil, Bolívia, Barbados,

[rede de supermercados], que acreditou no evento. Louvo o município por ter a criatividade para tentar manter o padrão da festa dos outros anos e diminuir os gastos”.

A empresa que atendeu ao “chamamento público” está entre as maiores do estado na produção de eventos. Produz festas privadas sempre permeadas de artistas de sucesso das rádios e tvs. Na mesma reportagem, o empresário declara: “Enxerguei no evento um momento de alavancar meus negócios. Fiz uma aposta num evento de grande porte”. E ressalta o que na sua visão é um aspecto positivo: a construção e venda, por sua empresa, de camarotes. “Hoje, as pessoas que têm um poder aquisitivo maior, que queiram maior conforto, terão a possibilidade.” O que representam os 600 metros quadrados, ocupados em espaço público, pelos camarotes privados como impossibilidade de acesso ao conforto pela população com baixo poder aquisitivo?

Conforme Bauman (2011), os administradores estatais assumiram o papel de agentes “desinteressados” ou “isentos” das necessidades do mercado como aparece na fala do secretário ao justificar a terceirização, bem como a construção e vendas de camarotes para atender, segundo o empresário, “pessoas de maior poder aquisitivo”. A festa do povo, em vias de parcial elitização, permitirá também maior visibilidade aos representantes do poder que, em posição superior nos camarotes, tentam conquistar a simpatia dos eleitores enquanto “apreciadores” das culturas populares. Para o autor, os administradores estatais

subsidiarizam ou subcontratam para as forças do mercado a administração dos riscos das tarefas e das responsabilidades de ‘manter o espetáculo’ voltando tudo isso para o jogo da demanda e pondo em oferta o direito outrora ciosamente guardado de estabelecer a música com o dever de pagar os músicos. (BAUMAN, 2011, p.209)

O recuo do Estado nos investimentos da cultura e “o consequente predomínio do mercantil sobre o estético, sobre valores simbólicos e a representação identitária implica redefinições daquilo que se entende por cultura e de seu lugar na sociedade” (CANCLINI, 2009, p.57).

Nos dois episódios adiante descritos, ao desconsiderar as iniciativas populares para manterem seu São João, fica evidente que não houve, por parte do poder

público naquele ano, um esforço para a democratização da cultura, nem respeito e valorização pelo patrimônio cultural existente. O apoio público solicitado pelos dois arraiais, certamente, seria uma questão irrisória se comparada ao investimento da megaestrutura do Forró Caju. Tanto o governo municipal quanto estadual não cumpriram seu dever de apoiadores e muito menos de indutores e incentivadores do protagonismo popular na área cultural. O retraimento do poder público, deixando nas mãos de empresários decisões importantes que afetam a vida cultural, como a produção e circulação de bens como o forró, não parece ser algo aceito pacificamente. No caso da terceirização do Forró Caju, além de reações nas redes sociais, houve também manifestações da vereadora Lucimara Passos, que fazia oposição ao prefeito João Alves. Haverá sempre o perigo de interesses econômicos se sobreporem a necessidades culturais e isso é prejudicial a qualquer agrupamento humano. Pois, como escreve Canclini (2009): “O mercado é este modo de organizar a circulação de bens, mensagens e serviços como mercadorias que tendem, na atualidade, a reduzir as interações sociais ao valor econômico de troca” (p.127).

Figura 25 - Folder de divulgação do Movimento do Forró um dos palcos criados por Marcelino



Fonte: Banners de divulgação nas redes sociais

No ano de 2015, na capital do estado de Sergipe, um dos arraiais de bairro mais tradicionais o “Arraial da Rua São João” – existente há mais de 100 anos - organizado por moradores e com concurso de quadrilhas, por pouco não foi realizado

por falta de policiamento na área. Interessante observar que a menos de três quilômetros dali foi montada toda a megaestrutura com policiamento, delegacia móvel e atendimento médico para o Forró Caju – megaevento promovido pelo Prefeitura Municipal com verbas federais e de grandes empresas. Apesar do anúncio oficial de que a polícia militar não seria enviada para o Arraial da Rua São João, os organizadores decidiram manter a festa. Uma atitude de resistência que não se repetiu em outros cantos da cidade. Também no ano de 2015, em outro espaço bastante conhecido pelos forrozeiros e amantes das festas juninas, o evento do “Arraiá do Arranca Unha” não foi realizado por não ter apoio do Governo do Estado.

A decisão de promover o concurso de quadrilha mesmo após o anúncio de que não havia policiamento disponível para o “Arraial Rua São João” mostra que a coragem, a união da comunidade e a determinação de manter a tradição centenária “venceu o medo”. Afirma Giddens (1997): “Mesmo na mais modernizada das sociedades atuais, as tradições não desaparecem totalmente” (p.123).

A tradição não é algo cristalizado, sendo que no mundo atual de múltiplos intercâmbios, é difícil que comunidades mantenham inalteradas certas tradições como os festejos juninos e o forró, já que entram em contato com outros repertórios de significados que as levam, não sem pressão e conflito, à revisão de crenças, modos de vida e modificações em suas manifestações culturais. Como observa Ortiz (2006): “As sociedades não são estáticas, o dinamismo da vida os coloca na presença umas das outras. Isso faz com que elementos de uma determinada matriz viagem ‘para fora’, e outros externos, sejam assimilados por elas” (p.74).

Mesmo considerando “a vida líquida moderna” (BAUMAN, 2005) não podemos ignorar que: “Todos nós nos originamos e falamos a partir de “algum lugar” e de seus vocabulários culturais – nós só podemos pensar dentro de uma tradição” (HALL, p.80, 2003). A partir de Canclini (2009), é possível complementar ao explicitar que “hoje imaginamos o que significa ser sujeitos não só a partir da cultura em que nascemos, mas também de uma enorme variedade de repertórios simbólicos e modelos de comportamento” (p.201). Isto permite ao autor falar de uma “ressignificação e refuncionalização do tradicional a partir do moderno” (p.50) .

Diante do exposto, não é possível ignorar as reflexões de Zygmunt Bauman (2005) quando fala da “condição precária e eternamente inconclusa da identidade” (p.22) e que, no entanto, precisa ser construída e defendida. Nos processos identitários

em elaboração nos defrontamos com “identidades fluidas”, com a exclusão que está hoje na base do “aprofundamento da desigualdade e do aumento do volume de pobreza, miséria, humilhação” (p.47). Quando nos defrontamos com a ênfase no efêmero, no flutuante, no impermanente, as identidades, conforme Bauman, na vida líquido moderna “talvez sejam as mais perturbadoras ambivalências”.

Ao falar dos movimentos antiglobalização, Bauman alerta que o problema não é como desfazer a unificação do planeta, mas como controlar os processos para transformar a globalização enquanto “maldição” em oportunidade para a humanidade (p.94 e 95). E para que isto se possa constituir em uma perspectiva individual e coletiva, o autor afirma que precisamos de relacionamentos em que possamos servir para alguma coisa. Precisamos de relacionamentos a longo prazo com a preocupação moral com os outros, mas também pelo “benefício da coesão e da lógica do nosso próprio ser” (p.75)

5.5. Interferências nas configurações de poder: casos Chico César (PB) e Lei da Zabumba (BA)

No caso específico das disputas do forró, vale destacar duas iniciativas em cenários de outros, estados em que o equilíbrio de poder foi alterado por diferentes caminhos. Estamos nos referindo a duas experiências: uma da Paraíba e outra da Bahia. Entender alguns aspectos que se referem a estes estados nordestinos é importante para entender também o cenário sergipano. Isso porque o Forró Caju e o Arraiá do Povo compõem também um destino turístico que coloca Sergipe em um cenário macro: o da disputa entre os destinos turísticos para a atração de visitantes no período junino. Apesar deste nível de disputa não ser diretamente o nosso objeto de pesquisa, é importante destacar que o macro e as disputas nacionais também interferem nas disputas locais.

No ano de 2010, nomeado pelo então governador da Paraíba, Ricardo Coutinho (PSB), o cantor e compositor Chico César -Francisco César Gonçalves - assumiu a Secretaria de Estado da Cultura. Nascido na cidade de Catulé do Rocha, no sertão, e indo para João Pessoa aos 16 anos, o artista sempre utilizou como fonte de inspiração de suas músicas as manifestações populares da região. O então secretário de cultura decidiu que o Estado não iria financiar “forró eletrônico e sertanejo” nos festejos

juninos. No mês que antecedeu à primeira festa junina de sua gestão, aquela decisão repercutiu como polêmica na mídia local e nacional. Numa de suas entrevistas afirma Chico César:

[...] A Paraíba acostumou-se a ser plateia, a não ter protagonismo. Muitas vezes o paraibano busca sua identificação no que vem de fora. Temos que criar autoestima e passar a reconhecer e consumir nossas coisas”, diz, listando nomes – Sivuca, Jackson do Pandeiro, Augusto dos Anjos, Antônio Dias [...] (VICTOR, 2011)

Percebemos na fala do então gestor a preocupação com a circulação da música local para reforçar o reconhecimento e a auto-estima da população e seu protagonismo sociocultural no meio artístico. Para tal, nada melhor do que a produção criativa dos artistas locais e a divulgação de seus trabalhos o que, obviamente, não pode constituir-se em isolamento do que acontece e é produzido fora do âmbito local. O discurso identitário é acionado através da música que será então consumida nos festejos juninos como uma das principais justificativas de seu modelo de gestão.

A postura de Chico César repercutiu positivamente em alguns meios de imprensa e em eventos específicos, como o Fórum do Forró de Aracaju. Mas houve também repercussão negativa da atitude do gestor. Em outras matérias locais ressaltou-se a preocupação da possível diminuição no número de turistas que deixariam de ser atraídos pelos shows de bandas de forró eletrônicos ou artistas de sucesso nos meios de comunicação. Esse tom de questionamento é colocado também em um dos programas de debates⁵⁶, o Conexão Arapuã, da afiliada da Rede TV na Paraíba. Chico César é questionado se, ao cortar grandes atrações do forró eletrônico, não diminuiria o número de turistas que eram atraídos para a cidade para assistir esses shows. O então secretário responde afirmando que o turista estava interessado em conhecer a música local. Aqui percebemos as duas diferentes visões que se chocam no embate – de um lado a concepção de um evento que deve atrair turistas através dos “grandes sucessos” do mercado do entretenimento, do outro de um evento que deve buscar na produção local o atrativo turístico e que estimularia a cadeia produtiva do cenário local paraibano.

⁵⁶ Esses pontos podem ser checados no debate televisivo realizado pela TV Arapuan de João Pessoa afiliada da Rede TV na Paraíba in: https://www.youtube.com/watch?v=zqAQQFMG_g0

Chico César, contando com total apoio do governador, atuou em uma circunstância favorável ao seu projeto de gestão. Isto não quer dizer que não tivesse encontrado pressões de todo lado, enfrentando-as de forma decidida e corajosa. Seu exemplo mostra que é possível usar o poder para minimizar a atuação do mercado predatório do entretenimento e oferecer à plateia uma oportunidade de apreciar a música local. Os músicos locais, por sua vez, estão em situação de perceber que sua arte é prestigiada, que é reconhecido o seu valor e, portanto, também o valor de seus criadores. Essa percepção de si através da ótica do outro fortalece seu empenho em produzir mais e melhor. Além do reconhecimento, a partir do momento que a musicalidade é consumida, há o retorno financeiro para os músicos locais. Chico César não foi um secretário de gabinete de indicação apenas partidária, “caindo de paraquedas” em um cargo público. Possivelmente, vivenciou na sua carreira de artista a dificuldade para acessar o palco e ver sua música circular. Além de sua formação musical eclética e vinculada às culturas populares, estava entrosado com o cenário cultural de seu estado e já com uma fama relativamente boa no cenário da MPB nacional. Esse prestígio, na certa, o munuiu de força para entrar em uma disputa que não deve ter sido fácil.

No estado da Bahia, em 2015, com a expansão de um estrondoso sucesso do “sertanejo universitário” arquitetado por uma organizada lógica empresarial e de domínio de mercado, produtores e artistas locais se sentiram ameaçados e acionaram representantes do poder legislativo baiano. Um exemplo é a aprovação da “Lei da Zabumba”, uma lei estadual que destina uma cota específica – 60% - para artistas locais nos shows financiados pelo Governo do Estado em parceria com prefeituras durante os festejos juninos e carnaval.

A criação da lei, que aparentemente, demonstra ser apenas uma disputa por espaço no mercado musical, apresenta, no entanto, uma dimensão simbólica: a busca de reconhecimento por parte de artistas locais. Canclini (2006) nos pergunta “se o acesso a maior variedade de bens, facilitado pelos movimentos globalizadores, democratiza a capacidade de combiná-los e desenvolver uma multiculturalidade criativa” (p. XVIII). Em outra oportunidade (2009) o autor afirma que a globalização – na qual brasileiros e sergipanos estão inseridos –

em vez de oferecer, como se costuma apregoar, novos mercados a escritores e músicos latino americanos, seleciona aqueles de audiência massiva, redefine seus “produtos” para que circulem internacionalmente e faz calar a enorme maioria dos criadores locais. (Canclini, 2009, p.244).

Para o bem da verdade é preciso dizer que há iniciativas que se opõem à estratégia antes mencionada. Déo Feliz, forrozeiro baiano, por exemplo, promoveu uma série de eventos de forró em Nova York, Europa, China. “Estou indo para Bruxelas, o maior festival de forró na Bélgica (...) em Paris fizemos eventos em duas casas importantes com cerca de 1500 pessoas por dia.” (Déo Feliz, 2015).

No caso aqui em discussão, há a ameaça de substituição de elementos importantes que integram o processo identitário dos nordestinos, ou seja, as tradições juninas. “Combinar” a tendência hegemônica – ao menos momentânea e localizada – com a tradição, pode acirrar antagonismos ao invés de incentivar uma construção criativa conjunta. Não há como prever o resultado do “choque” entre esses dois gêneros musicais que espelham concepções de vida, formas de identificação diante da alteridade. No entanto, houve um ganho para a democratização cultural. Os forrozeiros se organizaram em defesa de seus direitos e conquistaram o apoio de representantes no legislativo. Os forrozeiros, ao contrário do que acontece com a maioria dos brasileiros, fizeram uso de seu direito de exigir dos deputados por eles eleitos, que intervenham com o poder a eles garantido pela constituição – o de legislar – numa situação de injustiça.

Numa relação de interdependência como essa, nenhum dos lados está totalmente desprovido de poder. No entanto, observa Norbert Elias (2011):

os jogadores de nível mais baixo, apenas exercem uma influência latente e indireta sendo uma das razões a sua falta de organização. [Sendo sinais de sua força latente] a vigilância incessante dos jogadores de nível mais alto e a rede de precaução hermeticamente tecidos servindo para os manter sob controle (Elias, 2011 p.97).

Nas configurações do contexto do forró, os deputados como detentores de poder de legislar são acionados por forrozeiros que utilizam a vivência de mercado, o poder de serem “detentores da tradição” para trazerem uma nova regra dentro das escolhas de shows feitas pelo poder público. Em uma declaração à imprensa, o deputado estadual José Neto – defensor do projeto da Lei da Zabumba - não somente sai em defesa desse segmento da música, mas ele a relaciona ao termo “identidade” (baiana) e à “cultura”: “É um projeto importante para dar uma freada nesses sertanejos

enlatados que tomaram conta das festas de São João. Temos que olhar mais para a cultura que é a nossa identidade” (PITOMBO, 2015).

É possível traçar aqui um paralelo entre a concepção de “identidade nacional” e as identidades atribuídas aos estados: “identidade baiana”; “identidade sergipana”. Ambas são construções que partem de sentidos e auxiliam em estratégias. Hall aponta como se dá essa construção:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza nossas ações quanto à concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. (HALL, 2006, p.51e 52)

Dentro de um panorama de diversidade cultural que há em um estado ou em um país, opções e escolhas são feitas para elencar elementos de identificação. No caso acima o forró pé-de-serra é um elemento que ajuda a construir uma identificação de uma concepção de festejos juninos, sendo ambos – forró e festas juninas – marcadores dos processos identitários nordestinos. O forrozeiro Déo Feliz fez parte do grupo de artistas responsáveis por entregar uma carta ao presidente da Assembleia Legislativa, que provocou a criação da lei. Defensor do que denomina “autêntico forró”, o artista defende que a lei:

corrige uma distorção muito grande que existe na Bahia. Eu sou meio contra cotas, mas nós estamos vivendo um momento e eu posso dizer o que estou vivendo lá [na Bahia]. Aqui (no Forró Caju), por exemplo, nós temos uma diversidade e um privilégio das atrações ligadas à cultura e à música nordestina. Na Bahia nós estamos tendo uma grande distorção que é algumas cidades promovendo festas [juninas] e vendendo as festas como sendo a tradicional e não tendo uma atração de forró dentro da grade. (FELIZ, 2015) [grifo nosso]

O sentido da diversidade aparece aqui de forma positiva e, segundo o forrozeiro, a lei promove a diversidade de ritmos, mesmo no interior do ciclo junino, como veremos na sua fala a seguir. A diversidade é uma riqueza tanto na natureza como na cultura. Sua ausência é a falta de renovação da natureza e a estagnação da cultura. É a diversidade cultural - o multicultural - que permite o confronto com o **outro**, percebendo semelhanças e divergências, provocando interações, diálogos e o processo criativo ininterrupto de reformulação e ampliação. É a diversidade que permite

a hibridização que não é, segundo Canclini, “sinônimo de fusão sem contradições”, mas compõe-se de “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas que existiam de forma separada se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”(CANCLINI, 2006, p.XIX).

Questionado sobre a relação política entre atores sociais detentores de poder no cenário cultural – empresários de bandas e gestores públicos - o forrozeiro responde:

Esse é o grande pecado porque quando se fala de cultura... há de se respeitar! O São João é a festa cultural mais significativa e mais expressiva do nordeste. Então ali você tem todos os elementos respeitados, todas as manifestações culturais juninas merecem estar naquele palco. Eu respeito toda diversidade e também a questão comercial. Que o Estado contrate toda atração que quiser! Não tem barreira. Mas na festa mais importante da cultura **respeite a cultura!** [ênfase na voz]. Por que os palcos de São João que são hoje enormes, que são esses atrativos de centenas de milhares de pessoas [o São João] que foi construído com as culturas populares, com o forró, com a quadrilha junina e agora vai se expulsar essa cultura popular do palco em detrimento de artistas que estão na mídia, ou interesses econômicos ou políticos? (FELIZ, 2015)

As novas dinâmicas do mundo contemporâneo também trouxeram impactos e transformações aos festejos juninos. Se por um lado há uma expansão do mercado musical e do entretenimento, sendo que municípios entram no campo de disputas pelo destino turístico que mais atrai visitantes, percebemos por outro lado novas dinâmicas reestruturando as celebrações juninas. Arraiais comunitários e particulares continuam existindo. No entanto, é perceptível um processo de afastamento das camadas populares no protagonismo das festas juninas.

Baiventura Sousa Santos chama a atenção para os atores que colaboram para a globalização sem estar em espaços privilegiados por ela. São aqueles que:

(...) contribuem fortemente para a globalização mas não obstante, permanecem prisioneiros do seu tempo-espço local. Os camponeses da Bolívia, do Peru e da Colômbia, ao cultivarem coca, contribuem decisivamente para uma cultura mundial das drogas, mas eles próprios permanecem “localizados” nas suas aldeias e montanhas como desde sempre estiveram. Tal como os moradores das favelas do Rio, que permanecem prisioneiros da vida urbana marginal, enquanto as suas canções e as suas danças, sobretudo o samba, constituem hoje parte da cultura musical globalizada. (SANTOS, 1997, p.109)

Algo parecido poderíamos dizer em relação ao forró pé-de-serra? Os forrozeiros são condicionados a buscar sua sobrevivência em trabalhos de outras áreas sem poder dedicar-se integralmente à música. Dos 17 forrozeiros entrevistados, apenas 03 conseguem sobreviver exclusivamente da música. Devido à sazonalidade do ritmo, os forrozeiros conseguem poucos shows de forró fora do período junino. Isto, por sua vez, significa um grande desperdício em capital cultural que deveria ser melhor aproveitado, inclusive para alavancar o consumo da música produzida localmente e o turismo, não só nos festejos juninos.

No entanto, percebemos que elementos do forró são apropriados e entram de forma parcial em circuitos de consumo, mas muitos desses músicos são marginalizados, paulatinamente, ao longo de vários anos, e retirados do palco principal dos festejos juninos financiados pelo Estado.

5.6. Forrozeiros criadores do palco

Ao mesmo tempo em que os espaços - seja nos palcos, seja na mídia, na capital ou no interior - parecem encolher-se cada vez mais - é perceptível também a reação de forrozeiros na busca por espaços. Mostrando seu protagonismo, alguns desses músicos, com maior conhecimento das malhas do poder existentes, mas também de algumas brechas nelas abertas, procuram organizar-se, agregando outros forrozeiros. Entre eles está o jovem Alberto Marcelino, cantor e compositor de uma nova geração sergipana do forró pé-de-serra. Integrante fundador do grupo “Balança Eu”, Marcelino se destaca na capacidade de articulação e empreendedorismo no cenário. Por conta dessa qualidade é um dos idealizadores do Movimento do “Forró Sergipano”, que gera um espaço de intercâmbio entre artistas do forró produzido em Sergipe. Marcelino foi entrevistado em duas ocasiões e em ambas ocasiões estava envolvido com alguma ação voltada para forrozeiros sergipanos. Na primeira, no hall do teatro onde acontecia uma edição do Fórum do Forró, ele havia instalado uma banca para comercializar cds e dvds somente de forrozeiros sergipanos. Na outra situação, no evento que Marcelino estava organizando a primeira vez: I Encontro de Forrozeiros no Dia Nacional do Forró⁵⁷.

⁵⁷ O dia nacional do forró é comemorado no dia 13 de dezembro por conta do nascimento de Luiz Gonzaga. A data foi instituída em 2006 pela Lei nº 11.176 e teve origem no projeto de lei da deputada Luiza Erundina. Diversos eventos geralmente acontecem nessa data. Em Sergipe, Marcelino reuniu

Marcelino é um músico à procura de aperfeiçoamento constante e tem como principal identificação outros forrozeiros e o que denomina como “verdadeiro forró”:

Gosto muito de escutar Luiz Gonzaga, Jacinto Silva, Ary Lobo – tem qualidade musical. Quanto mais escuto, mais quero ouvir para fazer um trabalho melhor. Gosto muito de pesquisar, estou sempre pesquisando a história de Erivaldo de Carira, João da Passarada, Gerson Filho, Luiz Gonzaga que é uma fonte inesgotável. A gente que se predispõe a fazer o verdadeiro forró tem que beber dessa fonte. (MARCELINO, 2014)

Quanto à circulação e consumo desse tipo de musicalidade, Marcelino tece crítica à questão do forró ser sazonal e à falta de palcos para os forrozeiros fora do período junino. “Ficar um ano parado é chato, depois de São João. Uma música tão rica”. É bom entender que “parado” significa não conseguir espaço para uma apresentação. Em consequência, os músicos de seu conjunto tomaram uma iniciativa:

Nós começamos a nos movimentar. Indo atrás de patrocínio de gestores – muitos não tem esse conhecimento, iniciativa. Os gestores disseram na nossa cara “só pela iniciativa privada”. A gente meteu a cara, começou a criar nossos próprios espaços para nós mesmo produzir nossos eventos. Foi assim que surgiu o Forró da Maloca, Forró do Rasgadinho, o Forró de Corda de São João. Projetos nossos que abriram espaços para nós e para colegas que militam como nós pelo forró autêntico. (Idem)

Perguntado sobre as razões pelas quais a juventude adere tanto ao forró eletrônico, ele reflete: “Quando a nova geração tiver mais acesso ao bom forró, eles vão gostar disso aqui. Ninguém ama o desconhecido. Em Itaúna⁵⁸, jovens de 16 a 20 anos correm atrás de shows de Zé Nilton e Erivaldo de Carira”(Idem, 2014).

diversos músicos de forma espontânea no Boteco conhecido como Licor da Gabriela – espaço em que o dono é apaixonado por Forró, coleciona LPs e sempre está presente dançando onde há forró.

⁵⁸ O cenário ao qual se refere Marcelino é de um festival que faz parte de um circuito de consumo do estilo do forró que ficou conhecido como “forró universitário” já descrito no capítulo 03. Vale ressaltar que tendo de uma forma geral, como público produtor e consumidor, jovens de classe média e subentendendo-se assim uma maior oportunidade de instrução e capacidade de articulação; esse estilo de forró tem conseguido através de sua associação à dança de salão uma maior penetração no mercado europeu.

Figura 25 - Folder de divulgação do Movimento do Forró um dos palcos criados por Marcelino



Figura 26 - Marcelino ao microfone no Dia Nacional do Forró



Fonte: Pesquisa de campo (Imagem: Marco Vieira)

Em março de 2017, Alberto Marcelino empreendeu aquele que até agora foi o maior evento produzido por ele nos 12 anos de carreira da banda: o lançamento do DVD do Balança Eu, com um show de uma atração nacional, Targino Gondin⁵⁹. O

⁵⁹ Targino Gondin, natural de Juazeiro (BA) conquistou uma maior projeção nacional por conta da música “Esperando na Janela” cantada por Gilberto Gil e trilha sonora do filme “Eu, Tu e Eles” (2000).

evento foi realizado no Espaço Cultural Gonzagão. Localizado no conjunto residencial popular Augusto Franco, o Gonzagão foi inaugurado em 1990 e vinha sendo aproveitado como casa de shows para ritmos como reggae, arrocha. Chegou a ficar fechado durante dois anos e, apesar das potencialidades de um equipamento cultural que já atingiu públicos de 5 mil pessoas, o Gozagão somente teve um melhor aproveitamento no período entre 2007 e 2009, quando, a partir da gestão do arte educador Zezito de Oliveria que assumiu a direção do espaço, foram promovidos, além de apresentações de forró, eventos como A III Noite Cultural, 3º Mostra Arte e Cidadania, Festival de Talentos do Programa Abrindo Espaços, Mostra Regional do Teatro do Oprimido, fóruns de debates com a juventude e concurso de quadrilhas juninas. Zezito de Oliveira, no entanto, não conseguiu levar o trabalho adiante por falta de apoio institucional e político dentro da própria secretaria à época.

Marcelino afirma que a escolha do espaço Gonzagão para o lançamento do dvd foi algo que tinha um simbolismo por trás:

Tem uma simbologia, né? O nome, o espaço que foi erguido para o verdadeiro forró e a gente percebe que ele estava sendo subutilizado. Quando eu pensei no projeto de lançamento do dvd o primeiro nome que veio foi Gonzagão. Mesmo sabendo do risco, de ter um público menor eu preferi ir para ali para também contribuir para que aquele espaço volte a ser uma casa de acolhimento da cultura, mais especificamente do forró.(MARCELINO, 2017)

Na noite do lançamento do dvd foi possível ver músicos sergipanos do forró no palco e na plateia. Consciente de que esse espaço está agregando um sentido muito forte, Marcelino, durante a apresentação de sua banda, projetou, em um telão montado no palco, imagens e fotos de artistas que tem reconhecimento no forró: Zinho, da Banda Girassol; Alcimar Monteiro, Trio Nordestino, entre outros. O forte simbolismo que carrega o nome do espaço onde aconteceu o lançamento foi também percebido por artistas e produtores que estavam presentes no evento. Ao circular nas proximidades do palco pude perceber que estavam presentes atores sociais que têm uma forte ligação com o forró pé-de-serra. Carlos Henrique de Oliveira Santana é um pequeno comerciante que fabrica licor e é apaixonado por forró. Com seu chapéu estilo panamá

e camisa florida, o “Seu Henrique do Licor da Gabriela”, como é conhecido, estava presente no evento, sempre dançando. Dois dias depois do evento, o pesquisador Paulo Correia em seu programa “Nação Nordestina” comentava, ao entrevistar o comerciante: “Um show muito bonito da Balança Eu, de Targino Gondin (..) Seu Henrique estava lá. Só saiu de lá quando desligaram o som [risos]. Dançou a noite toda não largava o palco por nada.” Mais adiante no programa de rádio, Seu Henrique, que tem uma coleção de LPs de forró no seu Boteco, lembra: “Aprendi a dançar com uma tia minha quando tinha 08 anos de idade. Ela me dava até uma vassoura para eu treinar”.⁶⁰ Ao circular nas proximidades do palco fui cumprimentado pelo forrozeiro Santana. Em tom afirmativo e incisivo, com um largo sorriso repetia: “Agora sim é Gonzagão!. Agora sim é Gonzagão!”. No artigo “Gonzagão Revisitado”, publicado na semana posterior ao evento em um jornal local, o professor José Paulino demonstra o entusiasmo com o evento:

O grupo teve a “ousadia” no bom sentido da palavra, de trazer Targino Gondim, forrozeiro de nível nacional, provando que há público para forró de qualidade fora da época do São João. Foram mais de seis horas ininterruptas de forró da melhor qualidade. (...) Naquela noite estavam reunidos muitos forrozeiros da velha guarda e jovens sanfoneiros e intérpretes, numa perfeita interação e num clima de alegria contagiante. Ví Pávio do Forró cantar e dançar no palco, remoçado como um garotão de 16 anos: Amorosa como sempre, dando um show de voz e de vitalidade, e entre outros pesos pesados do forró lá estavam: o maestro da orquestra Sanfônica Ivanilson, os experientes Lourinho do Acordeom, Erivaldo de Carira, João da Passarada. Entre a safra dos intérpretes e jovens sanfoneiros : Luquinha do grupo Maturi, Glauber, Lourinho Filho e o próprio Alberto Marcelino, todos com excelente presença de palco e perfeito domínio no trato com a sanfona de 120 baixos. Era visível a satisfação no semblante dos presentes. por ver o “Gonzagão voltar a ser o Gonzagão”. A grande quantidade de forrozeiros existentes em nosso estado e sobretudo sua qualidade, nos leva a afirmar, sem medo de errar, que o estado de Sergipe tem condições de produzir e de consumir forró de qualidade o ano todo, à semelhança da Bahia que produz e consome seu axé sem precisar correr à procura de outros mercados. O forró enquanto riqueza cultural pode ser um fator de agregação para o turismo sergipano. (PAULINO, 2017)

O reconhecimento e a identificação do peso simbólico que o nome Gonzagão traz para esses forrozeiros que estavam presentes no evento é algo que demonstra a força de certos marcadores, quando as tradições fazem parte desse processo. Força essa que leva o forrozeiro “criador de palco”, Alberto Marcelino, assumir o risco de um empreendimento desse porte. “Tinha esse sonho de lançar o dvd no Gonzagão com um

⁶⁰” Programa Nação Nordestina transmitido pela Aperipê FM 104,9 no dia 25.03.2017

artista nacional. Poderia lançar no clube do Banese que tem uma estrutura muito boa e tenho certeza que venderia todas as mesas. Porque percebi que algumas pessoas ainda tem resistência para ir no Gonzagão por ser uma casa popular” (MARCELINO, 2017). Estrutura essa que até diminuiria alguns custos se fosse realizada em outro local, pois não precisaria de uma readequação do espaço, como a colocação de banheiros químicos, por exemplo. O evento cobrou dois tipos de acesso: por ingressos na pista no valor de R\$ 25 e mesa, R\$120,00. Segundo Alberto Marcelino, o evento não gerou lucro. Mas quais os fatores que não propiciaram o lucro do evento?

Em uma cadeia produtiva de consumo da música existem diversos custos que envolvem a oferta da música para o público. Neste evento, especificamente, podem ser citados: custos de divulgação (impressão de panfletos, cartazes, inserções na mídia); parte técnica do palco (som e luz, projeções de imagens, técnicos); custos de logística e do próprio evento (impressão de ingressos, pulseiras, aluguel de mesas, contrato com empresas de seguranças, pagamento da pauta para reservar o espaço). Marcelino contou com alguns apoios pontuais dentre os quais o músico citou que: a Secretaria de Cultura do Estado não cobrou a pauta do local do evento e o vereador Américo de Deus auxiliou em custos de impressão do cartazes e divulgação.

No entanto, somado a esses custos está o fato de ser o primeiro evento de porte maior realizado pelo forrozeiro. Mas torna-se pertinente questionar: Teria o forró pé-de-serra a capacidade de encontrar no cenário sergipano sua sustentabilidade econômica? O certo é que mesmo com pouco apoio do poder público e cobrando ingressos e sem conseguir cobrir os custos totais do evento, ele conseguiu mobilizar uma quantidade considerável de consumidores. Relatos apontam que às 2h15 da madrugada – quando o artista Targino Gondin havia executado cerca de três músicas de seu show, o espaço de dança em frente ao palco estava parcialmente lotado.

Seriam os marcadores identitários que envolvem o forró pé-de-serra (sanfona, zabumba, triângulo, os conteúdos das músicas) a força de agregação social que consegue mobilizar o público consumidor em eventos semelhantes a esse? Pode o gosto do público consumidor ser construído socialmente, também, a partir do acesso a apresentações musicais em eventos como esse?

Zeito de Oliveira, arte educador e professor da rede pública, já citado, não só concorda como procura contribuir com sua ação pedagógica para ampliar o conhecimento e influir no gosto a respeito da música. Tendo adolescentes e jovens como seu público-alvo, Oliveira foi idealizador da “Caravana Luiz Gonzaga vai à Escola”⁶¹, uma iniciativa que levou informação, discussão, apreciação de dança e audição de músicas, todos esses elementos ligados à vida e obra do sanfoneiro pernambucano considerado “Rei do Baião”.

É óbvio que, apesar da educação formal ser fundamental para a formação musical das novas gerações, ela não pode ser restrita à escola. Os meios de comunicação e os palcos – onde o consumidor vivencia de forma mais intensa a apreciação musical – são fundamentais para a formação dos repertórios de gosto do público. No entanto, em um cenário de configurações em que os atores estão sempre em posições distintas de poder (seja ele político e/ou econômico), o Estado enquanto ator social tem um peso maior nessa cadeia. Observando o poder público como ente importante no fomento e sustentabilidade da cultura, Carvalho (2006) aponta para a necessidade de “aumentar a dotação orçamentária para a área de cultura, em especial para as culturas populares nos municípios, nos estados e na união”, havendo também, afirma ainda o autor, a necessidade de maior transparência nos repasses para a cultura junto ao orçamento geral, afim de que:

[..]ficasse clara a dotação completa e a transparência completa a respeito do direcionamento de cada parcela da verba orçamentária. Na medida em que lutamos por ampliação do orçamento par as culturas populares, cabe a pergunta: mais verba em relação a quanto? Essa questão pode conduzir-nos, por exemplo, a analisar as linhas de beneficiamento do BNDES. É preciso conhecer quanto de verba o BNDES transfere para faculdades privadas do País e quanto entrega a um determinado município para que o repasse aos grupos de cultura popular. Nesta escala relativa a financiamento já está presente a hierarquia de prestígio, de valores e o modelo de sociedade que estamos querendo construir. (CARVALHO, 2006, p13)

O texto acima foi transcrito de uma conferência com o tema central “Fomento, difusão e representação das culturas populares”. Certas questões levantadas nos provocam a refletir o papel do Estado neste jogo de forças do cenário de consumo no qual o forró se encontra. Poderia o poder público colaborar na capacitação de atores forrozeiros empreendedores para auxiliar na sua sustentabilidade e consumo?

⁶¹ O projeto foi financiado através do prêmio Funarte – Fundação Nacional de Artes -(Minc) e realizado no ano de 2012

Tomando como base os modelos de jogo de Nobeit Elias (2011), pode-se afirmar que, quanto mais forte a organização e a coesão dos forrozeiros em torno dos seus objetivos, evitando tensões entre si, mais forte ficarão para alcançá-los e mais enfraquecido o poder do “adversário” deste jogo. O mesmo autor (1995) afirma: “Os músicos que desejam divulgar suas obras e ganhar dinheiro com elas sempre são mais dependentes da colaboração (...) de outras pessoas para que as composições alcancem um público mais amplo” (ELIAS, 1995, P.40).

Assim como Elias, Bauman (2011) sabe que os músicos precisam da colaboração de outras pessoas com saberes específicos:

os criadores culturais precisam de gerentes se desejam (como a maioria deles deve fazer, pois tem como missão ‘melhorar o mundo’) ser vistos, ouvidos e compreendidos e, assim, manter de pé a possibilidade de ver seu projeto/missão/ tarefa chegar a uma conclusão. De outro modo, se arriscariam, à marginalidade, à fragilização e ao esquecimento. (BAUMAN, 2011, p.203)

Para Bauman, existe uma relação assimétrica entre administradores e administrados caracterizada por vezes por conflitos e, na visão dos administrados, por repressão injustificada e falta de legitimidade. Poderia essa relação ser substituída por outra mais democrática, na qual as decisões não seriam monocráticas do administrador, mas discutidas e tomadas coletivamente? Isso requer empoderamento por parte do(s) músico(s), para que sejam capazes de “fazer escolhas e atuar efetivamente sobre as escolhas feitas [bem como] influenciar as configurações sociais nas quais as escolhas são feitas e buscadas” (BAUMAN, 2011, p.193).

Francisco Passos dos Santos, o “Chiquinho do Além Mar”, é conhecido tanto como forrozeiro, músico e líder da banda Forró de Mala e Cuia, quanto como poeta de literatura de cordel⁶². No entanto, aqui o enfoque será o de idealizador do “Forró da Comunidade”, evento que acontece na localidade Recanto da Paz, no bairro da Atalaia. Conta ele que o projeto original era o Arraial da Várzea⁶³

⁶² O poeta tem mais de 40 cordéis dos quais se destacam: *A História de Sergipe Contada em Versos*, *Minha Cidade tem Memória*, *A História do Cinema*, *Arthur Bispo do Rosário*, *João Bebe Água*, *o Rebelde de São Cristóvão*, *Cantos e Encantos de Aracaju* e *Diversidade Rima com Igualdade*

⁶³ Tanto a comunidade da Várzea quanto o Recanto da Paz, são localidades com moradores de baixo poder aquisitivo e com carência de acesso a bens culturais como teatro, cinema, festas particulares. Chiquinho do Além Mar possui laços familiares e afetivos com moradores dessas comunidades. Na sua infância costumava vender queijo na Praia de Atalaia e já brincava com versos na adolescência. Hoje é

Que tinha um arraial fixo, que a gente construiu em mutirão. A gente fazia um sábado por mês lá os encontros do forró e os artistas iam e tocavam. Na medida que o tempo foi passando o espaço ficou pequeno e aí foi quando o Joel, o morador mais antigo da comunidade, me fez o convite para trazer para cá o projeto (...) Aí a gente mudou: monta o arraial na data que a gente vai fazer a festa e depois desmonta com todo o aparato para decorar e tudo. (SANTOS, 2015).

É interessante destacar que a solução pela falta de espaço para tocar é encontrada junto à comunidade de um bairro que respondeu à iniciativa do forrozeiro. Idealizador do Forró da Comunidade é por ele considerado um “projeto de formação de plateia, porque na verdade, as pessoas não conhecem o artista. Não conhecendo o artista desconhecem sua música. E o que não se conhece, não se procura, não se aprecia, não se exige, não se compra” (Idem).

Afirma Chiquinho:

acho importante essa democratização do palco (...).Esse projeto é fora de época justamente para o artista ter um espaço para se apresentar. A gente tem o que todo artista quer. Ele quer o público e o palco. Tem dias que tem “briga” aqui pelo palco para tocar. É um projeto gratuito, as pessoas vem, a gente não cobra nada para entrar, a comunidade usufrui do evento, vende refrigerante, todo tipo de alimento e o artista mostra seu trabalho, vende seu cd, socializa sua cultura com os moradores (..) Se vem dez sanfoneiros em um dia a gente dá meia hora para cada, se vem cinco a gente dá uma hora, se vem 20 a gente dá 25 minutos. Mas o artista não chega aqui sem se apresentar. (IDEM).

Figura 27 - Robertinho dos 8 Baixos toca em edição do Forró da Comunidade



professor de inglês, foi atleta de futevôlei e sobrevive ministrando oficinas de cordel em escolas da rede pública e particular.

Fonte: Pesquisa de campo (Imagem de Marco Vieira)

Figura 28 - Palco do Forró da Comunidade – Chiquinho do Além Mar toca a zabumba



Fonte: Pesquisa de campo (Imagem de Marco Vieira)

Figura 29 - Dupla dança em frente ao palco. Organizador afirmou contratar “carroçadas de areia” para deixar o terreno onde se dança mais regular para desempenho do público



Fonte: Pesquisa de campo (Imagem de Marco Vieira)

Conforme o artista, a prefeitura fornece os banheiros químicos e outros elementos de estrutura, mas muitas vezes tem dificuldade de acessar recursos do Governo do Estado para implementar o evento. No entanto, reconhece a importância da presença dos artistas como condição da execução do evento: “Mas a gente está aqui, o forró está aqui porque o mais importante de tudo – condição *sine qua non* – para existir somos nós artistas”. O idealizador do Forró da Comunidade expressa esperança que no futuro, com apoio do Estado, possa haver remuneração dos artistas que, por enquanto, se apresentam gratuitamente, mesmo sendo “profissionais de altíssimo gabarito”:

Segundo ele,

Nosso projeto não deixa nada a desejar a Forró Caju nenhum. A única diferença é que no Forró Caju tocamos e recebemos nosso cachê e aqui, infelizmente, ainda não conseguimos patrocínio que pudesse pagar cachê aos artistas. A comunidade recebe os artistas de braços abertos. Mas os artistas também se disponibilizam para fazer a festa. O forró da comunidade só existe com essa força, com o sucesso que ele é, graças a Deus porque os artistas tem interesse de acontecer.(Idem)

Um aspecto vale ser ressaltado: desde sua origem o evento homenageia sempre algum nome expressivo do forró em Sergipe. Sempre decora o palco e a identidade visual da divulgação do evento com as fotos dos “homenageados”. A memória e o reconhecimento dos forrozeiros são evocados por Chiquinho do Além Mar. A história de outros forrozeiros que tiveram reconhecimento de seus pares é um forte elemento de identificação entre os músicos. Robertinho dos 8 baixos, filho de Clemilda, foi um dos convidados do Forró da Comunidade que homenageou à mãe do músico. Como dito anteriormente, Robertinho costuma dançar e tocar seu instrumento cada vez mais raro no forró. Ao promover um evento que prestigia essa musicalidade, o cordelista Chiquinho do Além Mar acaba se tornando um ator social que auxilia na construção da tradição.

Os oito baixos é um símbolo do forró, pois testemunhou o “nascimento” e a “infância” dessa modalidade musical. Isso se adotamos como exemplificação que o sentido generalizado da palavra forró atualmente – o do gênero musical - teve como um dos atores mais importantes da sua construção o filho do “tocador de 8 baixos” e afinador de sanfona Severino Januário. Luiz Gonzaga cresceu escutando e

acompanhando o pai nos “sambas” ou “latadas”⁶⁴ referência musical, de convivência nas apresentações. Na música “Respeita Januário”, o instrumento de 8 baixos citado se tornou conhecido entre os consumidores do forró. A letra, fruto de uma parceria com Humberto Teixeira, narra o “causo” do retorno de Gonzaga para sua pequena cidade. Após conquistar parte da fama, quis “zombar de Januário com seu fole prateado”. Mas, ao começar a tocar, um velho conhecido, o “Jacó”, deixa claro: “Luiz, respeita Januário! Respeita os 8 baixo do teu pai”. Fruto da imaginação dos seus compositores, inspiração em fato verídico ou um pouco dos dois, difícil saber. O certo é que essa pequena narrativa conferiu um peso simbólico ao pequeno instrumento que sempre é lembrado pela estrofe da música.

Diante das mudanças rápidas na sociedade contemporânea e, considerando a maior dificuldade na aprendizagem das sanfonas de 8 baixos e seu domínio cada vez mais restrito a poucos sanfoneiros, o uso desse instrumento corre o risco de extinguir-se e com ele um marcador importante dos processos identitários nordestinos, quando focamos a musicalidade do forró. Chiquinho do Além Mar oportunizou um espaço para que a música desse instrumento possa ser consumida pelo público no Forró da Comunidade. Ao “abrir o palco”, Robertinho dos 8 baixos auxilia na perpetuação dessa tradição.

Na medida que Robertinho vem aqui, se apresenta, aí o público gosta e já pede Robertinho de novo. E a gente traz ele de novo aí Robertinho passa a ser conhecido. Robertinho deixa de ganhar hoje, mas tem um empresário aí e contrata Robertinho. Isso acontecia muito com os moleques lá da várzea (risos). (SANTOS, 2015)

Mesmo dito em tom de brincadeira, pois ao lado do poeta cordelista que afirmava isso estava o próprio Robertinho, rindo e gostando de ter seu nome citado em uma entrevista. Há um sentido da importância de tornar conhecido o forrozeiro e fazer circular um bem cultural. O conhecimento pelo público é o passo inicial para novas conquistas de palco.

O Forró da Comunidade, que no ano em que a entrevista foi realizada estava em sua 6ª edição, havia homenageado, na edição anterior, o sanfoneiro Coelho dos 8

⁶⁴ A reunião festiva nos povoados e cidades da zona rural das décadas de 20 e 30 no nordeste eram, entre outras diversas denominações, chamadas de “sambas”, “latadas” ou ainda “samba de latada”.

Figura 31 – Coelho dos Oito Baixos um dos homenageados no Forró da Comunidade



Fonte: CD Toques e Vozes vol.2 (Foto: Damien Chemin)

As iniciativas de construção de palcos alternativos para forrozeiros e de formação de plateia aqui expostas, oportunizam aos moradores do bairro e visitantes relembrar o forró pé-de-serra e aos mais jovens, conhecer e vivenciar uma música dançante que agrega, diverte e reenergiza para prosseguir na vida cotidiana. Outro aspecto comum às duas iniciativas é a capacidade de agregar artistas de forma solidária. Ambos os forrozeiros Alberto Marcelino e Chiquinho do Além Mar são forrozeiros criadores do palco não somente para seus grupos. Agregam e convidam diversos outros forrozeiros de diferentes gerações, que muitas vezes apresentam-se sem receber cachês.

Os conflitos também existem entre os atores sociais do forró pé-de-serra, assim como as disputas para ofertarem seu trabalho ao público que também consome massivamente outros estilos musicais como forró eletrônico e sertanejo. Estilos esses de música tocados nos grandes veículos de comunicação e com um sistema sofisticado de marketing e mercado. No entanto, no mundo contemporâneo e observando a sociedade brasileira com sua complexa segmentação e conflitos dos mais variados níveis, a tradição do forró, inventada e reinventada por seus atores, segue se perpetuando e buscando conquistar palcos. Comenta Chiquinho do Além Mar: “Eu com a banda de forró de Mala e Cuia, nós também nos apresentamos ao projeto paralelo da galera. A gente se apresenta no Forró do Candeeiro sempre que fomos convidados e no

projeto de Marcelino que é outro batalhador que também luta para o crescimento de nosso segmento. **A gente tem o palco, a gente tem o povo, a gente está querendo fortalecer o nosso segmento**” [grifo nosso].

CONCLUSÕES

No cenário de surgimento dos megaespectáculos dos festejos juninos, ligados ao mercado do entretenimento, com destaque às bandas de forró eletrônico, os atores sociais ligados ao forró pé-de-serra lutam para conquistar ou retomar espaço. É portanto, na interdependência com a alteridade marcadas por disputas, que os processos identitários se manifestam e se desenvolvem. Na busca por espaço para ofertar sua música a um público consumidor, os forrozeiros tradicionais assumem características que os identificam como tais, ao mesmo tempo em que tipificam e/ou estigmatizam a alteridade. Os caminhos do forrozeiro até o palco não são regidos unicamente por seu talento musical ou por sua história ligada ao forró. Para que o forrozeiro suba no palco de um evento como o Forró Caju e faça sua música ser consumida pelo público há necessidade de negociações com outros integrantes da configuração regida por relações de interdependência. Essas negociações, são por vezes conflituosas e ligadas à cultura política que perpassa a sociedade aracajuana, bem como às forças econômicas atuantes na cadeia produtiva musical. O forró é um bem cultural produzido por atores que não se encontram desconectados de concepções políticas, sofrendo pressões que interferem nas suas ações.

As disputas pelo palco possuem um caráter revelador das forças coercitivas que agem sobre os indivíduos. Ao se sujeitar a apresentações com um cachê mais baixo e em horário menos prestigiado em relação à presença do público, o forrozeiro segue a lógica imposta pelos organizadores do evento. No entanto, essas forças coercitivas não funcionam como uma estrutura fatalista e fechada, há também uma autonomia do ator social diante dela. Autonomia relativa, mas ainda sim autonomia, percebida inclusive nas negociações para conquistar um melhor espaço, autonomia de quem empreende novos palcos ou se nega a subir nos palcos oficiais (o que é mais raro no contexto observado).

As tradições não são algo congelado ou estático, assim como os processos identitários não constituem identidades fixas. Ambos sofrem influência da dinâmica social da história. Enquanto integrantes de configurações, os atores do forró só puderam ser entendidos em suas interdependências. O forró enquanto produção criativa é

indissociável da sociedade de sua época e, portanto, absorve mudanças e assimila características do contexto sócio-histórico. Luiz Gonzaga e parceiros não criaram o forró do nada, eles buscaram na tradição musical nordestina os elementos básicos: instrumentos, ritmos, conteúdo poético. Ao colocar o nordeste e sua música no mapa do país, geraram um forte repertório simbólico para os processos identitários dos nordestinos. Desde então, da década de 40 do século passado, forró e “identidades nordestinas” caminham juntos, mas de uma forma processual regidas pelas dinâmicas socioeconômicas e políticas

Durante décadas os forrozeiros animavam festas em ambientes rurais, sendo o forró transmitido de pai para filho, sinônimo de encontro, dança e alegria. Mas o mundo se modificou com o passar dos anos, o nordeste mudou e os forrozeiros e a sua produção cultural também mudaram. Mesmo migrando de ambientes rurais para o urbano, os forrozeiros e sua obra mantém vínculos com o universo simbólico herdado (de manifestações culturais, das histórias do universo interiorano, das vaquejadas, da relação com “a vida no campo”). Nos processos identitários os forrozeiros se reconhecem - no que são e o que é sua música bem como o que não são e o que não querem incorporar na sua música - tendo como referência a herança cultural em confronto com o Outro.

No âmbito dos embates em busca de um espaço nas programações financiadas pelo poder público, o Estado, materializado pelas atitudes dos seus gestores e demais membros, tem um peso considerável no poder de decisão. Esses atores sociais, no entanto, não estão desconectados das suas configurações e, portanto, recebem influências e reagem aos demais integrantes da configuração, tais como empresários e músicos. Percebe-se que o mercado do entretenimento (no qual se destacam as grandes produtoras de bandas) exercem influência na atuação do Estado em relação ao Forró Caju, no que diz respeito aos critérios de escolha, remuneração de artistas e na própria concepção da função do evento perante o público. Concepções como: o evento enquanto “atrativo turístico”, regido pela lógica do consumo, que deve gerar lucro, o palco como local de levar diversão para o povo e dar visibilidade ao gestor.

A percepção que construímos no decorrer deste trabalho, em relação ao cenário do forró em Sergipe, é de que há uma grande demanda represada pelo palco. Isto se deve à existência do grande potencial de músicos ligados ao forró tanto

quantitativamente quanto à sua qualidade. A circulação do forró, ainda muito marcada pela sazonalidade dá mais prestígio e força para os eventos do Forró Caju e do Arraiá do Povo, os dois mais expressivos da capital sergipana, acirrando ainda mais a busca para subir nesses palcos.

A trajetória desta pesquisa não foi algo linear, mas percebemos que ao desenrolar o novelo do objeto desta investigação, muitas outras possibilidades foram sendo descortinadas. Na busca para entender **a construção sócio-histórica do forró enquanto tradição em Sergipe e como nela se manifestam os processos identitários em elaboração** percebemos que o trabalho conseguiu levantar uma parte da história e da memória do forró pé-de-serra em Sergipe. Vale ressaltar que, por conta das limitações de tempo e empíricas, esta pesquisa fez o recorte de campo em relação aos atores do forró pé-de-serra.

A necessidade de um recorte empírico e os diversos outros fatores que envolvem o tempo empreendido nesta pesquisa demonstraram a necessidade de focar em um caminho. Esse caminho, no entanto, é como um rio de uma bacia com muitos afluentes. Percebemos, por exemplo, que a mídia é um outro ator social que interfere no cenário do forró e na circulação de bens culturais, que mereceria uma investigação mais aprofundada. Os atores ligados à mídia (seja ela radiofônica, televisiva ou dos portais da internet) têm um papel importante no que diz respeito ao consumo cultural. Temos a impressão de que as programações musicais veiculadas pelas emissoras de rádio exercem grande influência na formação de públicos consumidores, bem como na construção social do gosto musical e, por consequência, também nos processos identitários, já que a qualidade melódica e os conteúdos das letras podem suscitar sentidos e identificações. Outras linhas de investigação poderiam ser empreendidas: o estudo das configurações de atores envolvidos no forró eletrônico (músicos, empresários, agentes públicos, consumidores, mídia); a produção, circulação e consumo dessa música; seu impacto no mercado cultural e na produção da música local.

No entanto, por conta do foco desta pesquisa, houve a necessidade de limitar a discussão às relações entre cultura e poder, a partir de um evento expressivo para o forró sergipano. Neste sentido, a partir de um olhar mais macro, percebemos que a luta não é somente por reconhecimento, mas também para que a redistribuição financeira pela produção criativa musical se torne um elemento agregador dos mais variados grupos ligados ao forró nos dias atuais. Buscar a sobrevivência driblando antagonismos

no desigual jogo de forças parece ser um dos principais desafios das sociedades contemporâneas com múltiplas manifestações culturais.

Um dos possíveis caminhos para auxiliar o reconhecimento e o acesso à produção dos segmentos sociais que se encontram em desvantagem nas relações de poder é uma maior e mais eficiente circulação de sua produção cultural e, portanto, que reflita a diversidade cultural existente no estado. Neste sentido são decisivas as iniciativas de atores (gestores, produtores culturais, programadores da mídia) ligados à cadeia produtiva musical e com poder no segmento da circulação. No presente trabalho são apontadas algumas iniciativas, como o Forró da Comunidade e aquelas lideradas pelo músico Alberto Marcelino e sua equipe. Essas iniciativas são mostras da força latente de segmentos sociais desprivilegiados que, quanto mais próximos seus palcos estiverem junto à população e quanto mais se fortalece a organização dos músicos ligados ao forró pé-de-serra, maior será força de expressão das culturas populares.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Editora Cortez, 2001.
- ALENCAR, Aglaé D'Ávila Fontes. **São João é coisa nossa**. Aracaju: JAndrade, 1990.
- ALEXANDER, R.J. **A importância dos clássicos**. In: GUIDDENS, A. e TURNER, J. (org) *Teoria Social Hoje*. São Paulo: Ed. Unesp, 1999.
- ALVES, Elder P. Maia. **A Sociologia de um Gênero: O Baião**. Maceió: Ed. UFAL, 2012.
- AMORIM, P. Henrique. **O Quarto Poder**. São Paulo: Hiedra, 2015.
- ANÍSIO, Ricardo. **Forró de Cabo a Rabo**. Recife: Ed. Bagaço, 2012
- APPADURAI, Arjun. **Disjunção e Diferença na Economia**. In: FEATHERSTONE, Mike. **Cultura Global – Nacionalismo, Globalização e Modernidade**. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- BAUDRILLARD, Jean. **A Sociedade do Consumo**. Lisboa: Edições, 70,1995
- BAUER, Martin e GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som – Um manual prático**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002.1
- BAUMAN, Zygmunt. **O Mal Estar da Pós Modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar 1998.
- _____. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar Ed, 2000.
- _____. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003
- _____. **Identities – entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro: Zahar Ed, 2005.
- _____. **A ética é possível no mundo de consumidores?** Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2011.

- BECHARA, Evanildo. **Forró: uma história ainda mal contada**. In: Na Ponta da Língua. Rio de Janeiro: Editora Lucerna/Liceu Literário Português, v. 5, 2003.
- BECK, Ulrich et all. **Modernização Reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna**. São Paulo: Unesp, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica**. In: LIMA, Luiz Costa (org.). Teoria da Cultura de Massa. São Paulo: Paz eTerra, 2000.
- BRANT, Leonardo. **Mercado Cultural**. São Paulo: Escritura Ed, 2002.
- BRITO, José Valfran de. **São João! Uma retrospectiva sobre um festejo que é nosso**. In: ALENCAR, Aglaé D'Ávila Fontes. **São João é Coisa Nossa**. Aracaju: J Andrade, 1990.
- CALHOUN, Craig. **Multiculturalismo e Nacionalismo ou Porque Sentir-se in: Pluralismo Cultural, Identidade e Globalização**. Rio de Janeiro: Ed. Record Unesco/ ISSC / Educam, 2001.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **As Culturas Populares no Capitalismo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.
- _____. **Diferentes, desiguais e desconectado – mapas da interculturalidade**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005
- _____ **Culturas Híbridas**. São Paulo: Ed USP, 2006.
- _____ **Consumidores e Cidadãos**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2010.
- CARVALHO, José Jorge. **Culturas populares: contra a pirâmide de prestígios e por ações afirmativas**. In: **Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares**. Brasília: Ed. Minc, 2006.
- COUTINHO, Eduardo Granja. **Os Sentidos da Tradição**. In : BARBALHO, Alexandre e PAIVA, Raquel. **Comunicação e Cultura das Minorias**. São Paulo: Ed. Paulus, 2005.
- COX, Harvey. **A festa dos foliões**. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

- CUCHE, Denys. **A Noção de Cultura nas Ciências Sociais**. Bauru: Edusc, 1999.
- DREYFUS, Dominique. **Vida de Viajante- a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Editora 34, 1996.
- DUMONT, Denise. **Cancioneiro Humberto Teixeira – Vol.1 Biografia**. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2006.
- DURÃO, Fábio Akcelrud. **Da superprodução semiótica: caracterização e implicações estéticas**. In: *Industria Cultural Hoje*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2008.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.
- ELIAS, Norbert. **Mozart – Sociologia de um Gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- _____. **Os Estabelecidos e Outsiders**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- _____. **Introdução à Sociologia**. Lisboa: Edições 70, 2011.
- ENNES, Marcelo. **Estudos culturais e os marcos conceituais das identidades**. In: GOMES, C.M., ENNES, M.A. *Identidades teoria e prática*. São Cristóvão: Edufs, 2008.
- FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de Consumo e Pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FERREIRA, Juca. **Cultura Não é Só Arte**. In: *I Confedência Nacional de Cultura 2005/2006*. Brasília: Minc, 2007.
- FORQUIM, Jean Claude. **A educação artística para que?** In: PORCHER, Louis. *Educação Artística – Luxo ou Necessidade?*. São Paulo: Summus, 1982.
- FRANÇA, Vera L. A. et al. **Atlas Sergipe – Espaço Geohistórico Cultural**. João Pessoa: Ed Grafset, 2007.
- FURTADO, Celso. **O Brasil Pós-Moderno**. São Paulo: Ed. Atlas, 1996.
- GIDDENS, Anthony. **A vida em uma sociedade pós-tradicional**. In: BECK, Ulrich et all. *Modernização Reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Unesp, 1997.

-GIROUX, Henri. **O Pós Modernismo e o Discurso da Crítica Educacional.** In: SILVA, Tomaz Tadeu. *A Teoria Educacional Crítica em Tempos Pós-modernos.* Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

-HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: 11ª Edição D&P, 2006.

- HOBBSBOWM, Eric e RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições.** Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2015.

-JOHNSON, Rihard. **O que é, afinal, Estudos Culturais?** In: SILVA, Tomaz Tadeu (ORG.) *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 1999.

-MARCELO, Carlos e RODRIGUES, Rosualdo. **O Fole Roncou – Uma história do Forró.** Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2012.

- MARTEL, Frédéric. **Mainstream – A guerra global das mídias e das culturas.** Rio de Janeiro: Ed Civilização Brasileira, 2012.

-MARTINS, José de Souza. **Os camponeses e a política no Brasil.** Petrópolis: Ed. Vozes, 1986.

-MATTELART, Armand. **Diversidade cultural e mundialização.** São Paulo: Parábola, 2005.

- MUNIZ, Durval de A. Junior. **A Invenção do Nordeste e outras artes.** São Paulo: Ed. Cortez, 2001.

- OLIVEIRA, Marta Kohl. **Vygotski – aprendizagem e desenvolvimento: um processo sócio histórico.** São Paulo: Editora Scipione, 1993.

-ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 2006.

- RAMALHO, Elba Braga. **Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão.** Fortaleza: Ed Expressão Gráfica, 2012.

- SADER, Emir. **O Papel do Estado e da Sociedade na Construção de Políticas Públicas da Cultura.** In: *I Confereência Nacional de Cultura 2005/2006.* Brasília: Minc, 2007.

SANTOS, Valdilécia Feitosa. **A arte dos Vito Frente às Transformações Sociais.** Universidade Federal do Piauí – Curso Especial de Licenciatura Plena em Artes e Música, 2012.

- SCHILLING, Paulo. **A estrutura agrária brasileira.** In: Marighela Et Al. **A Questão Agrária no Brasil.** São Paulo: Ed. Brasil Debates, 1980.

- SILVA, Rosemiro M. **Conflitos de Terra e Reforma Agrária em Sergipe.** São Cristóvão: EDUFS, 1996.

- TAVARES, Bráulio. **Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares.** Brasília: Ed. Minc, 2006

- TOURAINE, Alain. **Crítica da Modernidade.** Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.

- VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. **Filosofia da Práxis.** Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1968.

- VYGOTSKI, Lev Semenovitch. **Pensamento e Linguagem.** Lisboa: Ed. Aníoto, 1979.

- WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2000.

- FUNCAJU. **Lei Municipal de Incentivo a Cultura – Como utilizar a lei 1.719 de 18/07/1991.** Aracaju: 2003

REVISTAS:

-CAMPELO, Lucas. **A História Musical e os Processos de Aprendizagem Fora da Escola.** São Cristóvão: VI Colóquio Internacional Educação e Contemporaneidade, 2012

-CHEMIN, Damien. **Cobra Verde – Seigneur du Forró.** In: **Accordeon & Accordéonistes N° 65.** Paris: Juin, 2007.

- CINFOM. **História dos Municípios.** Aracaju: Junho 2002

- ENNES, Marcelo e MARCON, Frank. **Das identidades aos processos identitários: repensando conexões entre cultura e poder.** In: **Sociologias Vol. 16 nº 35.** Porto Alegre: UFRG, 2014.

-KOTSCHO, Ricardo. **São João. A grande Festa.** In **Revista Brasileiros N° 47.** São Paulo: junho, 2011.

-LOPES, Antonio Herculano. **Um forrobodó da raça e da cultura**. São Paulo: Rev. bras. Ci. Soc. vol.21 no.62, Oct. 2006.

- RAMOS, Alexandre Luiz. **Acumulação flexível, toyotismo e Desregulamentação do direito do trabalho**. Revista de Ciências Humanas, v. 15, n. 22. Florianópolis: ED. UFSC, 22SEM, 1997.

- REGULLE, Rossana. **Las culturas juveniles: um campo de estúdio; breve agenda para La disción**. Revista Brasileira da Educação, 2003.

- SOUZA SANTOS, Boaventura. **As tensões da modernidade** in: Forum Social Mundial, 29.08.2002.

-TROTТА, Felipe. **Forró eletrônico no Nordeste: um estudo de caso**. Intexto, Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 20, janeiro/junho 2009.

JORNAIS:

-ALVES, Fancisco José. **Nota para história do forró**. Aracaju: Jornal da Cidade, Caderno B,p.9 Aracaju, 24 e 25 de Junho de 2007

-MARTINS, Flávia. **Anonimato com dias contados**. Aracaju: Cultura – CIFORM 08 de Julho de 2007.

- BURKE, Maria Lúcia G. P. **Sociedade Líquida entrevista - com Zygmunt Bauman**. Jornal da Cidade – Suplemento Mais, 19.10.2003. Aracaju, SE.

- **PMA que resgatar a cultura popular com os festejos juninos**. Jornal da Cidade, 21 de Maio de 1993.

-SAFATLE, Vladimir. **O fim da música**. São Paulo: Ilustrada, Folha de São Paulo, 2015.

- SILVA, José P. **Reza forte para nosso São João**. In: Jornal do Dia. Aracaju 11 junho de 2011.

_____ **Ciclo Junino em Sergipe: decadência ou revitalização?.** In: Jornal da Cidade. Aracaju: 26 de junho, 2011.

_____ **Programação junina e visibilidade eleitoral.** Aracaju: CIFORM, Cultura 14 a 20 de abril, 2004.

- CORREIA, Suyane. **São João de Norte a Sul do Estado.** In: Jornal da Cidade. Aracaju: 26 de junho, 2011.

- COSTA, Rangel Alves da. **Clemilda, guerreira alagoana de nobreza sergipana.** In Jornal do Dia, 22 de junho de 2014

-**Em todos os pontos do Mercado, a multidão elogiava o Forró Caju 2015.** In: Jornal do Dia. Aracaju 05 de Julho de 2015.

-**Forró Caju 2015: O melhor de todos.** In Jornal da Cidade. Especial. 6 de Julho, 2015.

- **Já é São João em Sergipe.** Aracaju: CIFORM – editoria de Cultura, 29 de Abril, 2013

- **Jackson é minha grande referência.** In Jornal da Cidade. Especial. 6 de Julho, 2015.

- **Jackson cresce faturando o São João.** Aracaju: Semanário O Que, junho 1993

- **Sergipe é o País sem Rogério.** In CIFORM – editoria de Cultura, Aracaju: 18 de junho de 2014.

-**Vivemos tempos líquidos nada é para durar** – Entrevista com Zygmunt Bauman, Aracaju: Jornal da Cidade 19 a 21 de Novembro, 2016

SITES:

- ARAGÃO, Helena. **Marcos Pereira: o “guardião” da música popular e regional** In O Globo Online. publicado 20/12/2012 e acessado em 13/02/2017 <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/marcus-pereira-guardiao-da-musica-popular-regional-14879049>

-BARRUCHO , Luís Guilherme. **IBGE: Metade dos brasileiros estão conectados à internet; Norte lidera em acesso por celular** in: Portal BBC Brasil 29.04.2015. in: http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/04/150429_divulgacao_pnad_ibge_lgb

- DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA BRASILEIRA IN:
<http://dicionariompb.com.br/hilton-lopes/dados-artisticos>
- GRZYBOWSKI, Cândido. **A Falácia da Ajuda Oficial ao Desenvolvimento**. In <http://ibase.br/pt/destaques/falacia-da-ajuda-oficial-ao-desenvolvimento/> acessado em 20/03/2017
- LIMA, Marcelo Rangel. **Projeto Birô Cultural: reflexões sobre avaliação e resultados**, São Paulo: Universidade de Girona, Depto. Observatório Itaú Cultural - Organização dos Estados Iberoamericanos (OEI), 2012.
- MEIRA, Ricardo. **O Nordeste Independente de Braulio Tavares e Ivanildo Vila Nova**. In: <http://www.drzem.com.br/2009/12/o-nordeste-independente-de.html> 13..12.2009.
- MUNHOZ, Carolina. **Para Dominginhos forró eletrônico não é forró**, 2009. In: Portal R7 Entretenimento. : <http://entretenimento.r7.com/musica/noticias/para-dominginhos-forro-eletronico-nao-e-forro-20090930.html>
- RUGERO, Leonardo. **A Sanfona de 8 Baixos e A Guerra do Paraguai**, 2010. In: <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/leorugero-asanfonadeoitobaixos.htm>
- TELES, José. **Banda Coreana Grava Versão de Asa Branca**. In: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2012/11/13/banda-coreana-grava-versao-de-asa-branca-63411.php> 2012.

Entrevistas

- AMOROSA, Antônia, 2015.
- ARNS, Gudula. 2015.
- CALIXTO, José, 2015
- CORREIA, Antônio Carlos, 2017.
- CORREA, Paulo. Entrevista concedida em junho de 2008. Aracaju, SE
- FELIZ, Déo, 2015
- FONTES, Irineu, 2015.
- GONDIN, Targino, 2015.
- GUEDES, Marcos, 2015.
- MARCELINO, Alberro. 2014 e 2017
- MATOS, Carlos Correia, 2017.

- OLIVEIRA, Zezito, 2014.
- PESSOA, Silvério, 2015.
- RANGEL, Marcel, 2017.
- SANTOS, Adeilson Ferreira (Tatua), 2009.
- SANTOS, Aurelino, 2016.
- SANTOS, Francisco Passos (Chiquinho do Além Mar), 2016.
- SANTOS, José Sergival, 2016.
- SANTOS, Soelton, 2015.
- SANTOS, Senildo (Cobra Verde), 2015
- SENA, Everardo (Coroné Vevé), 2015.
- SILVA, Edgard (Edgard do Acordeom), 2015.
- TAVARES, Bráulio, 2015

RELAÇÃO DE FONTES DOCUMENTAIS

- MINC. **Cultura Edital- Programa de Apoio a Microprojetos Culturais da Região do Semiárido** –. FUNARTE. Mais Cultura. Unicef. Minc, Secult-SE, 2009
- FUNCAJU. **Lei Municipal de Incentivo à Cultura –como utilizar a lei 1719, de 18/07/1991**. Aracaju, 2005. - TAVARES, Bráulio. **A música e a poesia de Humberto Teixeira**. In: Anais Fórum de Forró de Aracaju, 2007.
- TAVARES, Bráulio. **A música e a poesia de Humberto Teixeira**. In: Anais Fórum de Forró de Aracaju, 2007.
- SILVA, José P. “O forró em Sergipe”. Apresentado no I Fórum do Forró. Aracaju: junho, 2001
- Projeto de Concepção da Segunda Edição do Forró Caju -

PROGRAMAÇÕES

- I Fórum do Forró de Aracaju – 2001
- . II Fórum do Forró de Aracaju – 2002
- . XIII Fórum do Forró de Aracaju – 2014

. XIV Fórum do Forró de Aracaju – 2015

- Programação Festejos Juninos 1986 (Governo do Estado)
- Programações do Forró Caju, 2002, 2003, 2007,2009, 2010, 2011, 2013, 2014, 2015 e 2016.
- Programações Arraiá do Povo 2011, 2015, 2016
- Programação de Recife 2009

ENCARTES e CDs

“Toques e Vozes Sergipanos Vol.1” – Funcaju, 2007

“Toques e Vozes Sergipanos Vol.II” – Funcaju, 2009

-SILVA, Jacinto. In: PESSOA, Silvério. Bate o Mancá - O Povo dos Canaviais. Recife: Natasha Records, 2000.

ANEXO I ROTEIRO DE ENTREVISTA

Universidade Federal de Sergipe
 Programa de Pós- Graduação em Sociologia
 Pesquisa - Palco de disputas e disputas pelo palco no “País do Forró”

ROTEIRO DE ENTREVISTA PARA OS FORROZEIROS

01 BIOGRAFIA -a) - Qual a ligação da sua vida com o forró? (como foi sua formação musical? Influências recebidas)

b)- Você exerce outras atividades profissionais? (como é distribuído o tempo entre essas atividades?)

02 –O que é forró? Quais são as características e elementos que você associa a essa música?

03 – Como você observa os forrós de banda? Conhecido também como forró eletrônico?

04- Você percebe diferenças entre tipos de forró? Quais e porque? Com que modalidade você mais se identifica?

05- Quais os temas mais frequente nos tipos de forró?

06- Quais as músicas de forró que mereceriam o espaço no palco e na mídia?

06a Qual a sua opinião a respeito da influência da mídia? (na sua carreira artística, na sua música, na formação do gosto musical do público, nas decisões dos gestores públicos?)

07 - A opinião dos outros elementos no forró (instrumentos, dançarinas, jogo de luzes, telões)?

08 - Como você observa os espaços para tocar? (Que tipo de forró tem espaço nas festas do interior? O que isto explica?)

09 – Em que ocasião você e sua banda são convidados? (por quem, quando)

10 – Você considera Sergipe o “País do Forró”? O que você acha desse título?

9.a – Você acredita que Sergipe deveria se tornar o País do Forró? Como isso poderia ser possível?

10- O forró pode nos ensinar algo sobre o mundo atual em que vivemos? Ou sobre o passado? O que?

11- Quando você cria uma música o que você leva em consideração? (se é um ritmo bom para dançar, se tem alguma mensagem, se tem algum recado para dar)

12 - Como é feita a seleção do repertório?

ANEXO II - LETRAS DE MÚSICAS

Por ordem de citação:

A) Músicas de Jacinto Silva:

Chora Bananeira

Compositores: Onildo Almeida – Jacinto Silva

Chora bananeira, bananeira chora
Chora bananeira, o meu amor já foi embora
Menina se quer ir, vamos, não se ponha a imaginar
Quem imagina cria medo, quem tem medo não vai lá
Foi embora meu amor, eu sei onde ele está
Eu tenho o endereço mas não vou procurar
Menina cor de canela, não olhe pra mim chorando
Porque a sua família já esta desconfiando
Nosso amor tão passageiro, eu não posso recordar
Se o passado voltasse eu voltava a te amar
O dia já clareou, vou fazer minha obrigação
De dar viva a São Pedro, Santo Antônio e São João
Chora bananeira, bananeira chora
Chora bananeira, meu amor já foi embora

Coco Trocado

Na minha volta
Só escama que avôa pelo ar
Pelo ar na minha volta só escapa
Quem avôa

Todo cantor
Não conta coco trocado
Coco trocado
Não canta todo cantor
Nem todo dançador
Sabe dançar baião
Dançar baião
Não é pra todo dançador
Um tocado ruim
Não sabe nem imitar
Também imitar
Não sabe um ruim tocador

Eu quero ver
Você cantar esse coco
Olhe esse coco
Eu quero ver você cantar
Eu já vi um cantor
Cantando coco trocado
Fazendo verso voltado
Sem a língua bambiar

Carreiro Novo

Bate o mancar carreiro bate o mancar
Carreiro novo não sabe carrear
Bate o mancar carreiro
Bate o mancar

Tenha cuidado pra seu carro não virar

Vou te ensinar a carrear

Carreiro novo faz assim

Fasta pra lá Surubim

Venha pra cá Sabiá

Ô fasto boi Juá

Esse garrote de lá

Nunca foi boi de cambão

É danado pra ver vizão dentro do carnaval

Quando tu for carrear

Passe lixa no ferrão

No eixo bote carvão

E deixe o carro cantar

Te ajoelha e vai rezar

E oferece a nosso Pai

Todo dia você sai

De manha pra carrear

B) NORDESTE INDEPENDENTE (IMAGINE O BRASIL)

(Ivanildo Vilanova e Bráulio Tavares)

Já que existe no Sul este conceito

que o Nordeste é ruim, seco e ingrato,

já que existe a separação de fato

é preciso torná-la de direito.

Quando um dia qualquer isso for feito
todos dois vão lucrar imensamente
começando uma vida diferente
da que a gente até hoje tem vivido:
imagine o Brasil ser dividido
e o Nordeste ficar independente.

Dividindo a partir de Salvador
o Nordeste seria outro país:
vigoroso, leal, rico e feliz,
sem dever a ninguém no exterior.
Jangadeiro seria o senador
o cassaco de roça era o suplente
cantador de viola o presidente
e o vaqueiro era o líder do partido.
Imagine o Brasil ser dividido
e o Nordeste ficar independente.

Em Recife o distrito industrial
o idioma ia ser "nordestinense"
a bandeira de renda cearense
"Asa Branca" era o hino nacional
o folheto era o símbolo oficial
a moeda, o tostão de antigamente
Conselheiro seria o Inconfidente
Lampião o herói esquecido:
imagine o Brasil ser dividido
e o Nordeste ficar independente.

O Brasil ia ter de importar
do Nordeste algodão, cana, caju,
carnaúba, laranja, babaçu,
abacaxi e o sal de cozinhar.
O arroz e o agave do lugar
a cebola, o petróleo, o aguardente;
o Nordeste é auto-suficiente
nosso lucro seria garantido
imagine o Brasil ser dividido
e o Nordeste ficar independente.

Se isso aí se tornar realidade
e alguém do Brasil nos visitar
neste nosso país vai encontrar
confiança, respeito e amizade
tem o pão repartido na metade
tem o prato na mesa, a cama quente:
brasileiro será irmão da gente
venha cá, que será bem recebido...
imagine o Brasil ser dividido
e o Nordeste ficar independente.

Eu não quero com isso que vocês
imaginem que eu tento ser grosseiro
pois se lembrem que o povo brasileiro
é amigo do povo português.
Se um dia a separação se fez
todos dois se respeitam no presente
se isso aí já deu certo antigamente

nesse exemplo concreto e conhecido,
imagine o Brasil ser dividido
e o Nordeste ficar independente.